Pamph.
Art
Biog
K.

THOMAS DE KEYSERS TÄTIGKEIT ALS MALER

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE
DES HOLLÄNDISCHEN PORTRÄTS

LIBRARY
FEB 9 - 1912
UNIVERSITY

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE VORGELEGT
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER
VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

VON

RUDOLF OLDENBOURG

1911
HALLE A. S.

Referent: Prof. Dr. Goldschmidt

DRUCK VON R. OLDENBOURG, MÜNCHEN

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit soll sich nicht in einem streng umrissenen Ausschnitt aus dem Kontinuum der gesamten Entwicklung, wie ihn die Form einer Monographie zunächst mit sich bringt, erschöpfen, sondern es war bei der Betrachtung der Hauptperson das Spiel der übrigen nie außer acht gelassen, ja de Keysers Würdigung hatte manchmal sogar zu leiden durch die überragende Größe der Zeitgenossen, unter denen Rembrandt im Vordergrund des Interesses stand. Im allgemeinen aber konnte gerade durch das vergleichende Heranziehen der gleichzeitigen Porträtmaler die vielseitige Bedeutung des so häufig genannten, aber verhältnismäßig noch ungenau gekannten Künstlers nachgewiesen werden.

Das weit zerstreute Bildermaterial konnte nur dadurch gesammelt und zum großen Teil auch im Original nachgeprüft werden, daß die Arbeit von den Herren Museumsvorständen, Gemäldesammlern und -händlern stets mit bereitwilligem Entgegenkommen gefördert wurde, und es ist mir eine angenehme Pflicht, ihnen an dieser Stelle noch einmal meine aufrichtige Erkenntlichkeit auszudrücken. Herrn Dr. C. Hofstede de Groot, dessen Notizen ich eine Anzahl wertvoller Angaben entnehmen durfte, bin ich zu besonderem Dank verpflichtet, ebenso wie meinem hochverehrten Lehrer, Professor A. Goldschmidt, unter dessen Augen die Arbeit entstand.

Einteilung.

Seite

Vorwort 3
Einleitung 7
I. Biographisches 9
II. de Keysers Wirksamkeit vor Rembrandts Auftreten in Amsterdam 12
1. Die Regentenstücke von 1619 und 1627 12
2. Die Einzel- und Familienbildnisse 17
III. Die Schützenstücke von 1632 und 1633 40
IV. de Keysers Weiterentwicklung unter Rembrandts Einfluß
1. Die Zeit bis zu seinem Berufswechsel 1640 46
2. Vereinzelte Werke aus der Zeit seiner kaufmännischen Tätigkeit und seine letzte Schaffensperiode 55
Lebenslauf. 64

Einleitung.

Als T. Thoré im Jahre 1858 durch seine Schrift über die Museen Hollands das Interesse für die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts in weiteren Kreisen weckte und zugleich die Kenntnis jener Epoche durch sein reiches praktisches Wissen förderte, war Thomas de Keyser einer der Künstler, deren Wert er neu entdeckte und in begeisterten Worten feierte. Den wenigen Werken, die er damals aufzuzählen wußte, fügte er 11 Jahre später[1]) eine beträchtliche Anzahl hinzu, die ihm ermöglichte, die Entwicklung des Künstlers zusammenhängend zu verfolgen, und gab ihm zugleich seinen richtigen Vornamen Thomas wieder zurück, der im 18. Jahrhundert mit Theodor verwechselt worden war[2]).

Thorés gewandte Charakterisierung konnte jedoch nicht verhindern, daß der Name de Keyser auch weiterhin als ein Sammelbegriff galt, unter den man eine Unzahl verschiedenster Porträte aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts reihte, ähnlich wie die Namen Miereveld und Ravesteyn. Six hat von diesem Konglomerat Nicolaes

[1]) Gazette des beaux arts 1869.

[2]) Schon früher war darauf hingewiesen worden (Tijdschrift vor Geschied en Oudheden van Utrecht 1836 und 1837), daß der Name Theodor in Urkunden nicht vorkommt, Immerzeel und Kramm hatten jedoch den alten Irrtum wieder aufgenommen und außer Thomas auch einen Theodor de Keyser angeführt.

Elias losgelöst[1]) und damit einen der produktivsten Amsterdamer Porträtmaler aus der unverdienten Vergessenheit hervorgezogen. Abgesehen von einzelnen verstreuten Notizen hat das Werk de Keysers seither keine kritische Sichtung mehr erfahren und deshalb muß die Forschung neben der Klarstellung seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung vor allem seine Eigenart den Zeitgenossen gegenüber derart begrenzen, daß den zahlreichen willkürlichen Zuschreibungen ein festes Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit entgegengesetzt werden kann.

Nachdem durch Meijer[2]) und Riegl[3]) im Zusammenhang mit speziellen Untersuchungen die Gruppenbilder de Keysers eingehend behandelt worden waren, hat Kronig jüngst in skizzenhafter Behandlung sein gesamtes Wirken verfolgt (Onze Kunst 1909), ohne jedoch auf die stilistische Charakterisierung näher einzugehen; in dieser Richtung aber liegt gerade der Schwerpunkt der Aufgabe, besonders nachdem die historischen Daten durch Weißmans gewissenhafte Veröffentlichung aller bekannten archivalischen Notizen über die Familie de Keyser[4]) bereits zusammengestellt sind und der genannten Arbeit ebenso wie der vorliegenden zugrunde gelegt werden konnten.

---

[1]) Oud Holland 1886, S. 81.
[2]) Oud Holland 1888, S. 225.
[3]) Jahrb. des Allerh. Kaiserhauses 1904.
[4]) Oud Holland 1904, S. 65.

I. Biographisches.

Die Familie de Keyser stammt aus den südlichen Niederlanden, wahrscheinlich aus Antwerpen, wo schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein Thomas und ein Hendrik de Keyser als Maler erwähnt werden. Mit Sicherheit läßt sie sich jedoch nur bis auf Cornelis Dircksz. de Keyser zurückführen, der sich im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts als Tischler in Utrecht niederließ. Sein jüngster Sohn, der berühmte Hendrik de Keyser, wurde 1565 in Utrecht geboren und vermählte sich daselbst 1591 mit Beyken van Wildere aus Antwerpen. Noch im selben Jahr erwarb er das Bürgerrecht in Amsterdam, wo ihm 1595 der Titel eines „Stadssteenhouwer" verliehen wurde. Bald hatte er sich zum ersten Bildhauer und Architekten in Holland emporgearbeitet und noch kurz vor seinem Tod erhielt er den Auftrag, das Nationaldenkmal für Wilhelm von Oranien in der Kirche von Delft auszuführen, dem er in erster Linie seine Popularität verdankt.

Hendriks ältester Sohn Pieter folgte ganz den Fußstapfen seines Vaters, nach dessen Tode auch der Titel „Stadssteenhouwer" auf ihn überging. Über den Lehrgang seines zweiten Sohnes Thomas, der 1597 in Amsterdam geboren wurde, sind wir nur durch eine Eintragung im Lehrlingsbuch der Steinmetzgilde unterrichtet: „1616, den 30 Januarius neempt aen Hendrick d'Cayser voor sijn leerjongen syn soon Thomas d'Cayser voor d'tijt van twee jaeren."

Thomas hatte damals bereits das für einen beginnenden Lehrling sehr vorgerückte Alter von 19 Jahren erreicht, und ein verschollenes Porträt von 1616, dessen Signatur Thoré, der Besitzer des Bildes, im Faksimile wiedergibt, läßt vermuten, daß er schon vorher bei einem Maler Unterricht genossen hatte und daß ihn sein Vater nach beendeter Lehrzeit durch die Erlernung von Bildhauerei und Architektur zu ähnlicher Vielseitigkeit heranbilden wollte, wie er sie selbst betätigte. Jedenfalls muß Thomas der Urkunde zufolge von 1616 ab unter den Augen seines Vaters gearbeitet haben, der ihm ja auch beim Malen mit Rat zur Seite stehen konnte: Wir wissen aus den Skulpturen in Delft und Amsterdam, was Hendrik als Porträtist leistete, und der Auftrag, die Fenster für die Janskerk von Gouda zu entwerfen, lässt ihn auch in den zeichnenden Künsten als bewandert und geschätzt erscheinen. Den Verbindungen seines Vaters hatte Thomas wohl auch den Auftrag für sein frühestes bekanntes Werk, die Anatomie von 1619, zu verdanken, da der Besteller, Dr. Sebastiaen Egbertsz., als Bürgermeister mit Hendrik in persönlichem Verkehr gestanden haben muß.

In der kurzen Biographie Hendrik de Keysers erwähnt S. de Bray[1]) auch die Söhne des Meisters und berichtet über Thomas, er habe sich, nachdem er wie sein Bruder Pieter zum Baumeister ausgebildet worden sei, plötzlich der Malerei zugewandt. Thomas scheint also trotz seines Anatomiebildes in diesen frühen Jahren vorzugsweise als Architekt tätig und bekannt gewesen zu sein, und aus jener Zeit stammt wohl auch der Entwurf für ein reich

[1]) Nachwort zu Cornelis Danckerts „Architektura moderna“ (Amsterdam 1631): „Den anderen Soon Thomas de Keyser, de welke al-hoevel mede de Bouwkonste onderwesen, en heel kundigh, volgens't ghene van hante sien, heeft sich t'eenmal tot de Schilderkunst begeven, in den welken hy niet min dan syn ouder broeder, sich en Soon van sodanigen wackeren Vader bewyst te syn.“

ornamentiertes Portal, das Danckerts in seiner „Architektura moderna“ abbildet. Die Entscheidung, von der de Bray spricht, muß im Anfang der 20er Jahre stattgefunden haben, zwischen dem Tode des Vaters (1621) und Thomas' Vermählung (1626), wo er bereits kurzweg „Maler“ genannt wird. Der materielle Erfolg scheint nicht ausgeblieben zu sein, da er sich schon 1629 ein Haus an der Leliegracht kaufen konnte, und die zahlreichen Porträts vornehmer Persönlichkeiten sowie zwei Schützenstücke von 1632 und 1633 sprechen für die Anerkennung, die er beim Publikum fand. Jedoch schon am Ende der 30er Jahre werden seine Bilder seltener, und 1640 besagt eine Eintragung im Gildebuch der Steinmetze: „Den 14 May 1640 is voor gyldebroeder aangenommen Thomas d'Keyser & heeft het gylt & d'bos voldaen na behooren. Steenhouwer.“ Daneben suchte er sich durch einen wiederholt erwähnten Handel mit Hartstein den Lebensunterhalt zu verdienen, den ihm seine Kunst nicht mehr einbrachte.

Nach dem Ableben seiner ersten Frau Machtelt Andriesdr. am Ende der 30er Jahre hatte er sich 1640 mit Aeltje Heymericx vermählt, die ihm im Laufe ihrer Ehe fünf Kinder schenkte. 1654 zog er sich von seinem Geschäft zurück und verkaufte an seinen Bruder Pieter das Anwesen an der Lindegracht, das ihm seit 1640 als Magazin gedient zu haben scheint. Aus der folgenden Zeit hat sich wieder eine größere Anzahl von Gemälden erhalten bis zum Jahre 1662, wo de Keyser als Nachfolger Symon Bosbooms zum Stadtbaumeister ernannt wurde und von nun an den Bau des Rathauses zu leiten hatte. Am 7. Juni 1667 wurde er in der Zuiderkerk neben seinem Vater beigesetzt.

II. de Keysers Wirksamkeit vor Rembrandts Auftreten in Amsterdam.

1. Die Regentenstücke von 1619 und 1627.

Riegl hat in seiner geistreichen Abhandlung über das holländische Gruppenporträt auch de Keysers Anatomie und seine Schützenstücke besprochen und ihre Bedeutung für diesen im 16. und 17. Jahrhundert so sehr gepflegten Zweig der Porträtkunst eingehend erörtert. Er mußte bei seiner Arbeit bestrebt sein, aus dem umfangreichen Material eine Entwicklungstheorie zu abstrahieren und diese unter einheitlichen Gesichtspunkten zu verfolgen; deshalb sieht er das einzelne immer nur als Glied in seiner Kette und betont die Ursachen und Konsequenzen stärker, als es ein unbefangener Beobachter billigen wird. Dennoch aber soll Riegls anregender Leitgedanke hier kurz angedeutet werden, da später wiederholt darauf zurückzukommen sein wird.

Von ausschlaggebender Bedeutung für die Entwicklung des holländischen Gruppenporträts ist das Problem der Verbindung der einzelnen Figuren; sie kann entweder durch Handlung hergestellt werden, wobei die dargestellten Personen unter sich zu einer (inneren) Einheit verbunden sind, oder indem es dem Beschauer überlassen bleibt, die unvermittelt neben einander gestellten Personen, die ihm ins Auge sehen, und dadurch in direkte Beziehung

zu ihm (äußere Einheit) treten, zu einem Ganzen zusammenzudenken. Im ersten Fall liegt also dem Gruppenporträt ein genre- oder historienhafter Zug zugrunde, und das verbindende Element bleibt im Bild; im andern Fall wird zwar der porträtmäßige Charakter reiner gewahrt, die Verbindung aber geschieht erst durch den hinzutretenden Beschauer.

Riegl führt nun an der Hand zahlreicher Beispiele aus, wie das Gruppenporträt im 16. Jahrhundert streng auf die äußere Einheit komponiert war, wie dann durch die Schützenmahlzeiten der Haarlemer Künstler Cornelis Cornelisz. und Frans Hals die innere, handlungsmäßige Einheit als verbindendes Prinzip ausgebildet wird und endlich durch Thomas de Keyser ein Kompromiß zwischen beiden Auffassungen stattfindet, wie er sich schon in dessen frühstem Werk, der Anatomischen Vorlesung im Rijksmuseum, beobachten läßt.[1])

Die vertikale Mittelachse der Komposition bildet das Skelett, das an einer Metallstange hängt und das Bild in zwei gleiche Hälften teilt. Der Vortragende steht links daneben und deutet mit einem spitzen Instrument auf die rechte unterste Rippe. Ein junger Mann hinter ihm folgt, über die Schulter des Lehrers blickend, aufmerksam der Demonstrierung und legt seine Rechte auf die Lehne des Stuhles, auf dem im Vordergrund zwischen ihm und dem Dozenten ein zweiter Zuhörer sitzt und mit einer starken Wendung nach rechts den Beschauer ansieht. Ganz entsprechend wiederholt sich diese Anordnung in den drei Zuhörern auf der anderen Bildhälfte, nur rückt

---

[1]) Autor und Entstehungsjahr (1619) dieses Gemäldes, das als Kaminstück im Haus der Chirurgengilde hing, werden beglaubigt durch Joh. Monikhoff in der Nachschrift zum großen Memorial der Amsterdamer Chirurgengilde von 1746, worin auch über die anderen Anatomiestücke im Besitz der Gilde von Aert Pietersz., Rembrandt u. a. zuverlässige Angaben gemacht werden.

hier der Sitzende mehr an die Mittelachse und die beiden Stehenden schieben sich enger zusammen. Die Gruppe vereint demnach die handlungsmäßige Verbindung des Vortragenden mit den drei stehenden Zuhörern und die direkte Beziehung zum Beschauer, die durch die beiden Sitzenden im Vordergrund hergestellt wird.

Abgesehen von diesem für Riegl so bedeutungsvollen Moment bringt die Komposition auch in der Anlage des Ganzen und der Verteilung der Figuren einen neuen Gedanken, den ein Vergleich etwa mit van der Voorts Regentenstück aus dem vorhergehenden Jahre (im Rijksmuseum) deutlich erkennen läßt. de Keyser ordnet die sechs Figuren nach einem streng symmetrischen Schema an, dessen übersichtliche Grundform sich dem Gedächtnis des Beschauers sofort einprägt; ebenso klar und zielbewußt wie der Gedanke der Anordnung ist auch die Auffassung der einzelnen Teilnehmer, die den Gegenstand ihres Interesses fest ins Auge fassen und auch in ihren Bewegungen der Richtung ihrer Aufmerksamkeit folgen. van der Voort dagegen begnügt sich mit einer Verteilung der Köpfe in annähernd gleichen Abständen und während de Keyser durch Verzichtleistung auf konventionelle Posen und das Gestikulieren der Hände allein den Blick zum Träger des inneren Ausdrucks macht, bietet van der Voort eine grundlose Hast der Bewegungen auf, durch die die Unterscheidung der einzelnen Individuen mehr verwischt als hervorgehoben wird. Man möchte also nach der klaren Absicht der Gebärden und dem gesetzten Ernst im Wesen der Dargestellten de Keysers Lehrer viel eher in einem Künstler der älteren Generation, wie Ketel oder Aert Pietersz. vermuten, als in van der Voort oder dem etwas späteren Elias, die von Bredius und Woermann dafür in Vorschlag gebracht worden sind. Da nun Hendrik de Keyser nach de Brays Mitteilung mit Ketel eng befreundet war, so kommt dieser in erster Linie als Lehrer

des jungen Thomas in Betracht, umsomehr, als auch später unverkennbare Beziehungen zwischen den beiden Künstlern nachzuweisen sind. — Ketel starb erst ein halbes Jahr nachdem Thomas in die Steinmetzgilde aufgenommen wurde[1]).

Die technischen Unausgeglichenheiten der Anatomie, deren Beziehungen zu den späteren, beglaubigten Werken überhaupt nur sehr gering sind, verraten sich vor allem in der flauen Modellierung der Hände und einiger Köpfe und in der schweren, leblosen Farbengebung. Mit dem Regentenstück von 1627 tritt de Keyser als voll entwickelte Persönlichkeit hervor, zugleich auch mit dem deutlichen Hinweis, von wem diese bedeutende Förderung seiner Kunst ausging.

Die Regentengruppe der Amsterdamer Silberschmiedgilde, die aus englischem Privatbesitz für das Straßburger Museum erworben wurde, trägt das Monogramm mit der Jahreszahl 1627. Das strenge Schema der Anatomie hat sich gelockert: Drei Regenten sitzen um einen kleinen Tisch, zwischen ihnen stehen zwei weitere Figuren, von denen die des jungen Mannes erst später eingemalt ist, und ein sechster beugt sich von rechts in das Bild herein. Auf den ersten Blick fällt die leichte Beweglichkeit, das Momentane ihres Ausdrucks auf; überhaupt scheint de Keysers überlegtes, objektives Empfinden neu belebt durch das impulsive Temperament des Frans Hals, wenn er auch die geniale Verve nicht erreicht, mit der der Haarlemer Meister seine Beobachtung in Malerei umsetzt. Die äußere Einheit, wie sie das Amsterdamer Gruppenbild erheischte, ist durchaus herrschend; alle ohne Ausnahme blicken dem Beschauer entgegen und isolieren sich dadurch untereinander, so daß ein handlungsmäßiger Eindruck

[1]) Schon Unger (Oud Holland III, 176) und Six (Oud Holland IV, 101) haben Ketel als de Keysers Lehrer in Vorschlag gebracht.

trotz der silbernen Gerätschaften, Pincetten, Lötvorrichtungen und Goldblättchen in den Händen der Dargestellten nicht zustande kommt. Die Auffassung der einzelnen Individuen aber, die kräftige Färbung, in der ein grünlicher Ton vorherrscht, und die lebhafte Pinselführung schließt sich eng an frühe Werke von Frans Hals.

Bisher hatten die Amsterdamer Porträtmaler nur im Ausdruck des Gesichtes und der Gebärden naturalistische Treue angestrebt, die malerische Wiedergabe aber, besonders des Fleisches, entsprach weniger einer scharfen Beobachtung als dem persönlichen Geschmack des Künstlers: So malt Aert Pietersz. seine Porträts mit dünner, bräunlicher oder tiefroter Farbe[1]), van der Voort gibt ihnen einen fahlen, grünlichen Ton und van Valckert, der die Fleischtöne am besten trifft, übertreibt das kräftige Rot und höht es mit unnatürlich weißen Glanzlichtern. Keiner aber versucht, die Köpfe mit den Gewändern und den übrigen Teilen des Bildes durch einen vermittelnden Gesamtton zu verbinden, sondern man läßt die einzelnen Teile hart aufeinander stoßen und sucht bestenfalls durch die Lokalfarbe eine gewisse Harmonie der malerischen Wirkung zu erreichen. Auf dieser Tradition steht auch noch de Keysers Anatomie mit ihrem rotbraunen Inkarnat und dem grauschimmernden Schwarz der Anzüge, das von dem stumpfen Dunkel des Hintergrundes unvermittelt absticht. Frans Hals hat als erster in Holland eine malerische Impression überzeugend wiederzugeben gewußt, indem er seinen Vorwurf einheitlich, unter den Bedingungen eines maßgebenden Tones erfaßte und von diesem den Wert jeder einzelnen Lokalfarbe abhängig machte. Die ungewöhnliche Breite und Sicherheit seiner Zeichnung verstärkte noch den momentanen Eindruck der malerischen

[1]) Vgl. das bez. Porträt im Museum von Kopenhagen und das ganz ähnliche, Ketel zugeschriebene Frauenporträt der Sl. Weber in Hamburg.

Konzeption, und es scheint, als ob die neue Sprache seiner Kunst auf den jungen de Keyser einen weitgehenden Einfluß gewonnen hätte. In dem Straßburger Regentenstück läßt sich durchgehend die einheitliche Trennung von Licht- und Schattentönen und die Abstufung des kühlen Hellrot über Braunrot zum Graugrün verfolgen; die selben Töne kehren, je nach dem Lichteinfall, in den schimmernden Seidengewändern, an den Halskrausen und im Hintergrund wieder.

Die Beziehung der beiden Künstler zu einander ist besonders für die Einschätzung von Frans Hals' Einfluß in dieser frühen Zeit von Interesse. Selbst als sich de Keyser in den folgenden Jahren, wo er mit der vlämischen Kunst in Berührung kam, zu einer ruhigeren, gesammelten Auffassung des Bildnisses weiterentwickelte, behielt er die Art der malerischen Wiedergabe bei, die er von Frans Hals übernommen hatte.

2. Die Einzel- und Familienbildnisse.

Thomas de Keyser, der zeitlich und entwicklungsgeschichtlich Rembrandt so nahe gerückt ist, kann allein durch diese seine Stellung nur schwer die ihm gebührende Aufmerksamkeit finden, da sich der Vergleich mit Rembrandt und der Ausblick in die rapide Entwicklung der Malerei während der 30er Jahre unwillkürlich immer wieder vordrängt. Es ist daher wichtig, die Tätigkeit des Künstlers bis zum Auftreten Rembrandts in Amsterdam, d. h. bis etwa 1632, zusammenfassend zu betrachten, um aus dem Facit ein Bild seiner eigensten Bedeutung für die Geschichte des holländischen Porträts zu gewinnen, die naturgemäß mit Rembrandts Eingreifen erlischt, trotzdem de Keysers persönliche Entwicklung noch fast zehn Jahre weiterläuft. Es wird sich dabei zugleich ergeben, in

welchem Stadium der junge Leidener Künstler bei seiner Übersiedelung nach Amsterdam die Porträtkunst vorfand, und was er sich von dem Vorhandenen zu seiner weiteren Ausbildung aneignen konnte.

Aus dem Beginn von de Keysers Laufbahn lassen sich sichere Werke nur spärlich nachweisen. Sein frühestes datiertes Bildnis, das schon erwähnte Mädchenporträt der Sammlung Thoré von 1616 ist verschollen, und Kronigs Zuschreibung eines männlichen Porträts der Münchener Pinakothek, das 1619 entstanden sein soll, entbehrt der stichhaltigen Begründung. Aus dem Jahre 1621 stammt das kleine Brustbild Hendrik de Keysers († 1621), das Suyderhoeff nach einer Zeichnung von Thomas gestochen hat; die hübsche Steinumrahmung in den typisch holländischen Formen des Ohrmuschelstils geht sicher auch auf Thomas zurück, der, wie wir schon wissen, zu dieser Zeit auch sonst architektonische Ornamente gezeichnet hat.[1])

Ein lebensgroßes Porträt von drei Kindern im Rijksmuseum trägt die Signatur: T. D. KEYSER. F. ANo 1622. Die Kinder stehen mit bunten Samt- und Seidenkleidern phantastisch drapiert, ohne Strümpfe und Schuhe, neben einem Tisch, dessen zinnoberrote Decke mit den blaugrünen und violetten Kleidern hart kontrastiert. Auf dem Tisch, vor dem ein großer Globus steht, liegen allerlei Kleinodien und im Hintergrund hängt das Porträt eines Mannes, vielleicht des Vaters der Kinder. Da Auffassung, Färbung und Malweise des Bildes übereinstimmend auf Moreelses Geschmack weisen, so ließe sich folgern, de Keyser habe eine Lehrzeit in Utrecht durchgemacht. Dann aber müßten sich wenigstens Spuren dieses den Amsterdamer Porträtisten so gänzlich fremden Geschmackes in späteren

[1]) Siehe Danckerts „Architektura moderna". — Ein weiteres Bildnis des Vaters von Thomas' Hand, dessen Entstehungszeit unbekannt ist, kam mit dem der Mutter bei der Zwangsversteigerung Willem de Keysers unter den Hammer (1658).

Werken nachweisen lassen; ein bezeichnetes Bildnis von 1624 zeigt jedoch den Künstler ganz frei von jener manierierten Auffassung und dem aufdringlichen Bombast der Farbe, so daß als einzige Erklärung für die unanfechtbar echte Bezeichnung an einen gleichalterigen Vetter de Keysers erinnert werden mag, der ebenfalls Thomas hieß und in Utrecht ansässig war. In den Urkunden wird er zwar nur „blausteencoper" genannt, was aber nach den damaligen Verhältnissen nicht ausschließt, daß er sich nebenbei auch mit Malerei beschäftigt hat. Es genügt jedoch, noch einmal festzustellen, daß das ungewöhnliche Bild zu keinem Werk des Amsterdamer Th. de Keyser in Beziehung gebracht werden kann, und falls es wirklich von ihm gemalt sein sollte, für seine weitere Entwicklung ohne Bedeutung ist.

Festen Anhalt zur Beurteilung des Künstlers gewinnen wir erst mit ein paar kleinen Brustbildern aus der Mitte der 20er Jahre, die alle auf Kupfer gemalt sind und in der Auffassung dem Porträt seines Vaters von 1621 entsprechen. Augenscheinlich das früheste ist das mit dem Monogramm versehene Bildnis eines Herrn mit spitzem Hut in der Sammlung des Herrn de Ridder in Cronberg[1]), das nach seiner etwas unbestimmten Modellierung und den auseinanderfallenden Licht- und Schattentönen etwa in das Jahr 1625 zu setzen ist, also kurz vor das Straßburger Regentenbild, dem der flotte Strich und der kühle, grünliche Ton schon sehr nahe kommt. Die naturalistische Beobachtung der Lichtreflexe und Schattenwirkungen dringt schon hier deutlich hervor und entwickelt sich in einem Frauenporträt der Sammlung Schloß in Paris zu einer freien, malerisch ausgeglichenen Behandlung weiter. Das reifste dieser kleinen Brustbilder,

[1]) Eine Wiederholung dieses Bildes, jedoch in weiterem Ausschnitt, befindet sich bei Herrn Bacon in New York. Die rechte Hand ist hier sichtbar und hält eine Muschel.

von denen eines mit dem Datum 1626 in Antwerpen 1901 versteigert wurde, ist das geschmackvolle Porträt eines elegant gekleideten Knaben in der Kasseler Galerie, das der Katalog ohne nähere Begründung mit dem jungen Landgrafen Wilhelm VI. von Hessen identifiziert und zu der wiederholten Eintragung über die Sitzung bei einem Maler im Reisetagebuch des Landgrafen von 1646 in Beziehung bringt. Abgesehen von der minutiösen Behandlung und der kühlen Färbung, die de Keyser in den 40er Jahren nicht mehr kennt, ist es unwahrscheinlich, daß der Prinz im Jahre 1646 noch die Mode des ausgehenden 3. Jahrzehnts, den gefältelten Kragen mit der feinen Spitzenkante und die entsprechenden Manschetten an den einfach geschlitzten Ärmeln, getragen haben sollte.

Bei der unverkennbaren Anlehnung dieser Bildnisse an Frans Hals ist das kleine Porträt eines jungen Mannes bei † Prof. Knaus in Berlin von besonderem Interesse, das von Bredius de Keyser zugeschrieben wird; nach der fein pointierten Haltung jedoch und der geistreichen, ausdrucksvollen Malerei muß es gerade als eines jener frühen Bildnisse von Frans Hals gelten, die de Keyser als Vorbild benützt zu haben scheint, und so reiht es auch die neueste Forschung[1]) in das Werk des Frans Hals ein. Das kleine Brustbild des Claes Fabritius im Haarlemer Museum wird jetzt auch vom Katalog der Schule des Meisters zugeschrieben und rührt möglicherweise von Santvoort her, dessen Lehrgang sich nach den starken Anklängen seiner frühen Werke an de Keyser unter dem Einfluß dieses Künstlers vollzogen haben dürfte. Ebenso ist das schwache, schon gegen 1640 entstandene Frauenporträt der Sammlung Rath in Budapest aus dem Werk de Keysers zu streichen und nach seiner Ähnlich-

[1]) Moes, Frans Hals, sa vie et son œuvre, und Hofstede de Groot im Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts, Band III.

keit mit dem bezeichneten Porträt des H. Doncker im Rijksmuseum (Nr. 787) diesem zuzuschreiben.

In einer Reihe lebensgroßer Kniestücke, die etwa mit dem Jahre 1628 einsetzt, macht sich bei de Keyser der Einfluß der großen vlämischen Meister im Ernst der Auffassung und in der Übernahme von Stellungen und Posen so deutlich fühlbar, daß ein wenigstens vorübergehender Aufenthalt in Antwerpen vorausgesetzt werden muß, eine Annahme, die umso näher liegt, als de Keysers Mutter Antwerpenerin war und auch sein Vater Beziehungen zu Bürgern dieser Stadt hatte. Es ist jedoch bezeichnend, daß er dabei, mit einer einzigen Ausnahme, nicht in bloße Nachahmung verfällt, sondern im wesentlichen nur indirekt von jenen Künstlern lernt, indem er sich in den kraftvollen, geschlossenen Umrissen und in der fast greifbaren Plastik zu einer Größe der Anschauung entwickelt, wie sie unter den gleichzeitigen holländischen Porträtisten nur Werner van Valckert besaß, der ja auch zu den südlichen Niederlanden in Beziehung stand.

In dem Bildnis einer sitzenden Dame von 1628 im Museum von Budapest tritt uns zum erstenmal die schärfere Beobachtung der Formen nach der Bewegung ihrer Oberfläche und ihrem Volumen entgegen: Die strenge Zeichnung und die scharfe Trennung von Licht und Schatten lassen die Individualität des Körperlichen in der höchsten Vollendung zum Ausdruck kommen, und selbst in den Händen, dem „Kriterium des exakten Porträtisten", ist die bildnismäßige Treue verfolgt. Dabei bleibt für die Anordnung nur wenig Interesse übrig und der plumpe Umriß zwängt sich reizlos in den engen Rahmen, aus dem die starken Ausladungen unvermittelt hervorspringen; in der sorgsam vertriebenen Farbe und den großen, etwas schweren Formen ist jedoch der Anschluß an die kraftvolle Auffassung Rubensscher Bildnisse nicht zu verkennen.

Ein Meisterwerk dieser Richtung ist das männliche Porträt der Kasseler Galerie, wo bei einer gewählteren Anordnung das zarte Helldunkel den Kopf wirksam hervorhebt und die Schilderung der Persönlichkeit durch die restlose Wiedergabe ihrer körperlichen Erscheinung das Gefühl jener „sicheren Gegenwart“ erweckt, das uns besonders die Meisterwerke primitiver Schulen suggerieren. Ähnliche Bildnisse im Museum von Neapel, bei Mme. Chaix d'Est Ange[1]) und Herrn Sedelmeyer in Paris schließen sich in ihrer geschmackvollen Anordnung, die teilweise direkt von van Dyck entlehnt ist, eng an das genannte. Die Auffassung beschränkt sich dabei allerdings nur auf die Wiedergabe des Sachlich-Konkreten und läßt die Dargestellten rein „durch ihr Dasein wirken, nicht durch irgend ein Wollen oder Vornehmen“. Ein entschieden mißglückter Versuch, von dieser dem Künstler natürlichen Auffassung abzuweichen und van Dycks geschmeidige Lebhaftigkeit nachzuahmen, ist das Porträt eines Herrn, der dem Beschauer einen Brief entgegenhält, von 1631 (bei Herrn Kleinberger, Paris). Er steht vor einer Ballustrade, die rechts mit einem Säulenschaft abschließt; eine vorhangartige Draperie füllt die linke Ecke und nach rückwärts öffnet sich ein Ausblick in die Landschaft. Während aber die Antwerpener Meister mit den Architekturteilen und Requisiten eine räumlich geschickt berechnete Umrahmung herstellen, die zur Hervorhebung des eigentlichen Porträts dient, fehlt hier der Zusammenhang des Dargestellten mit seiner Umgebung, so daß er gleichsam vor einer mit Landschaft und Vorhang bemalten Hintergrundwand zu stehen scheint.

In das selbe Jahr wird eine Serie von Brustbildern gesetzt, die aus dem Amsterdamer Oude Mannenhuis ins Rijksmuseum gekommen sind und wahrscheinlich Armen-

[1]) Abgeb. in „Les arts“ 1907.

pfleger darstellen. Das beste und einzig bezeichnete (Nr. 1344) zeigt bei breiterer Behandlung das Spiel von Licht und Schatten stärker und zielbewußter ausgeprägt als früher. Von dem folgenden Bild der Serie (Nr. 1345) besitzt das Louvre eine bedeutend bessere Wiederholung, wahrscheinlich das Original, das nach seiner hellen, etwas harten Färbung bereits den Jahren 1627 oder 1628 angehört; auch das dritte (Nr. 1347) scheint nur die Replik eines verschollenen Originals zu sein, während das letzte (Nr. 1346) — ein barhäuptiger Mann mit einem Schlüsselbund — trotz der ungewöhnlich karikierten, fast verzerrten Züge in dem lebhaften Inkarnat und dem fetten Farbauftrag authentischen Werken von 1633 und 1634 nahesteht.

Aus dem Jahre 1632 folgt das Kniestück eines stehenden Herrn mit grauem Kinnbart in der Petersburger Eremitage, dessen malerische Vorzüge viel gerühmt werden, das jedoch in seiner steifen Anordnung wenig befriedigt. Überhaupt tritt bei den lebensgroßen Porträts, in denen von jetzt an die Erinnerung an die vlämischen Vorbilder wieder erlischt, häufig eine Unbeholfenheit in der Disponierung der Figur zutage, die neben der geschickten Anordnung der gleichzeitigen kleinen Bildnisse überrascht. — Zwei Porträts aus dieser Zeit, die de Keyser fälschlich zugeschrieben werden, sind die Brustbilder eines Admirals im Rijksmuseum und eines Unbekannten in der Sammlung Steengracht im Haag, das der Richtung des Abraham de Vries angehört.

Es ist hier der gegebene Ort, einen Blick auf de Keysers Zeitgenossen, Nikolaes Elias, zu werfen, der ebenfalls im 3. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts seine erfolgreiche Laufbahn in Amsterdam begann, und dessen Werke, meist lebensgroße Bildnisse wie die eben besprochenen, bis vor kurzem fast ausnahmslos de Keyser zugeschrieben wurden.

Elias tritt mit einem datierbaren Werk zum erstenmal in dem Fragment einer Anatomie von 1625 auf, und kaum verändert schwindet er uns mit seinem Schützenstück von 1645 wieder aus den Augen. In der Zwischenzeit war er ungemein produktiv, denn er besaß eine besonders für das Gruppenporträt unschätzbare Geduld und Geschmeidigkeit, jeder einzelnen Physiognomie gerecht zu werden, ohne sie freilich immer zu erschöpfen. Nach der Zahl seiner Gruppenbilder übertrifft er denn auch alle Amsterdamer Künstler aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, und erst B. van der Helst, der sein Schüler gewesen sein soll und nach ähnlicher Richtung, wenn auch bedeutend stärker begabt war, löste seine Rolle in den 40er Jahren ab.

Fast nie erreicht Elias die kraftvolle, scharfe Zeichnung de Keysers, und an malerischer Qualität, in der Unterscheidung des Stofflichen steht er weit hinter ihm zurück. Seiner Farbe fehlt im Licht der Glanz, im Schatten die durchsichtige Tiefe, und selbst wenn er reinere Töne trifft, wie in einer Anzahl von Einzelbildnissen, beschränkt sich sein technisches Können doch immer auf das geistlose Wiederholen eines an sich nicht zu scheltenden Rezeptes. Mit der gleichen trockenen Farbe gibt er den matten Schimmer des Fleisches, die glänzenden Haare und das feuchte Auge wieder, und die seidenen Schärpen seiner Schützen unterscheiden sich bloß durch ihre Färbung von den ledernen Wämsern, über denen sie getragen werden. Die Auffassung seiner Modelle bleibt immer konventionell, und häufig sucht er den Mangel an innerem Leben durch unverständliches Agieren der Hände zu ersetzen, das de Keyser schon in seinen frühesten Werken unterdrückt oder, wenn er es einmal gebraucht, durch die Lebhaftigkeit des Blickes als momentanen Impuls motiviert. Überhaupt wird de Keyser durch seine selbständige, naturalistische Auffassung und das Streben nach neuen Ausdrucksmitteln in Komposition und Malerei zu einer ori-

ginellen, entwicklungsgeschichtlich bedeutenden Persönlichkeit gestempelt, während Elias sich mit der ertragreichen Ausnützung seiner beschränkten Begabung begnügt und seine Kunst daher in der Geschichte lediglich den typischen Ausdruck des Geschmackes seiner Zeit vertritt.

Unter den Formen der künstlerischen Gestaltung, die de Keyser erfand oder jedenfalls als erster in Kurs brachte, ist das kleine Porträt in ganzer Figur an erster Stelle zu nennen. Als Übergang zu dieser Gruppe mag hier zunächst noch eine Anzahl kleiner Kniestücke Erwähnung finden, die sich in ihrer schlichten Auffassung den ähnlichen Bildnissen in Lebensgröße eng anschließen.

Schon früher waren solche Porträts bekannt, wie es das Bildnis von A. van de Venne von 1616 im Museum von Rotterdam und ein ähnliches in der Sammlung Schloß in Paris beweisen. Diese sind jedoch beinahe Miniaturen und haben bei beträchtlich kleineren Abmessungen auch in der Auffassung nichts mit de Keysers Bildnissen gemeinsam, deren frühestes bereits in der Haltung und durch seine architektonische Umrahmung einen fast monumentalen Charakter trägt. Es ist das elegante Porträt eines jungen Mannes im Museum von Aix en Provence, dessen Datum 1626 und 1636 gelesen wird, das aber nach dem zarten, grünlichen Ton der Schatten und der etwas zaghaften Zeichnung in das Jahr 1626 zu setzen ist. Die geringe Größe des Bildes führt naturgemäß zu einer Verfeinerung der Technik, wie man überhaupt in den kleinen Bildnissen eine delikatere, ja fortgeschrittenere Malweise beobachten kann als in den gleichzeitigen Werken großen Formats. Der Wechsel von Licht und Schatten mit allen seinen Reflexen im Gesicht, in den Haaren und an der duftigen Halskrause ist fein beobachtet, und schon hier tritt uns de Keysers eigenartige, zurückhaltend kühle Auffassung entgegen, die von jedem momentanen Affekt ab-

sieht und die Persönlichkeit in einem neutralen Zustand mit erschöpfender Eindringlichkeit charakterisiert, ähnlich wie später Ter Borch in seinen unvergleichlichen Bildnissen.

Erst 1630 treffen wir wieder ein ähnliches Stück in dem köstlichen Mädchenporträt bei Herrn Flersheim in Paris. Der Auftrag der Farbe hat sich hier zu einer Breite und Sicherheit entwickelt, wie sie zur selben Zeit kein Amsterdamer Maler besaß, ohne daß die Zeichnung des Details, wie etwa der Hände, darunter leidet, und der kleine Kopf beherrscht durch seine ausdrucksvolle malerische Behandlung das ganze Bild. Nichts erinnert mehr an die nüchternen, harten Formen der vorigen Jahre, sondern ein graubrauner Schimmer löst die streng plastischen Eindrücke zu weichen, malerischen Wirkungen auf. de Keyser trifft sich hier mit Rembrandt, ohne daß ihm Werke des jüngeren Künstlers bekannt sein konnten, ja er antizipiert geradezu eine Wärme und Intensität des Tones, die wir bei Vorläufern Rembrandts noch nicht anzutreffen gewöhnt sind.

Wenig später muß das Knabenporträt des Rotterdamer Museums entstanden sein, das durch Verputzen stark gelitten hat; die nachdrückliche Betonung des Helldunkels erinnert an das Brustbild des Rijksmuseums von 1631, wo ebenfalls der Hintergrund durch das von der Seite einfallende Licht belebt wird und zur Hervorhebung des Kopfes beiträgt. Bedeutend kühler gefärbt und fast etwas stereotyp aufgefaßt sind zwei Bildnisse der Sammlung Six in Amsterdam, die wegen einer zweifelhaften Bezeichnung Dou zugeschrieben werden, in dessen Werk sie sich jedoch nicht einreihen lassen; sie stehen in ihrer frischen Malweise vielmehr den besprochenen Kniestücken de Keysers nahe und müssen gegen 1630 entstanden sein.

Zweifelhaft erscheint dagegen das kleine 1633 datierte Porträt eines jungen Mannes im Museum von Bordeaux[1]),

[1]) Oud Holland XXII, S. 109 (1904).

in dem der Einfluß des Frans Hals in Auffassung und Malart so stark herrscht, wie er sich bei unserem Künstler zu dieser Zeit nicht mehr findet.

Wir sind mit dieser Gruppe von Kniestücken schon fast in die Grenzen der kleinen ganzfigurigen Bildnisse gerückt; dennoch aber bilden diese letzteren eine abgeschlossene Gruppe für sich, da sie ja nicht einfach verkleinerte Redaktionen ähnlicher, lebensgroßer Porträts sind, wie sie etwa Pourbus im Anfang des 17. Jahrhunderts nach spanischen oder venetianischen Vorbildern angefertigt hat[1]), sondern in ihrer meist etwas genrehaften Ausstattung von einem anderen Gebiet ausgehen. Es läßt sich nicht nachweisen, ob de Keyser diese Porträtgattung erfunden hat, denn fast gleichzeitig mit ihm beginnt Pieter Codde sich in der selben Richtung zu betätigen, und de Keysers Priorität um ein Jahr in den uns zufällig überkommenen Werken ist nicht maßgebend. Jedenfalls aber finden wir ihn hier wieder in Berührung mit dem Hals'schen Kreise, dessen fruchtbare Erfindungsgabe der holländischen Malerei auf allen Gebieten neue Aussichtspunkte eröffnete. Gegen 1620 setzt die überaus produktive Gruppe der Haarlemer „Gesellschaftsmaler" ein, die in unerschöpflichen Variationen Szenen aus dem Soldaten- und Wirtshausleben und Typen der Bourgeoisie aller Klassen schildern. Von diesem Studium des Typus zur Isolierung eines Individuums, d. h. zur porträtmäßigen Darstellung eines Menschen in der Umgebung seiner Häuslichkeit (was natürlich die ganzfigurige Darstellung erfordert) war nur ein Schritt, der um so näher lag, als in einem dem Gesellschaftsstück verwandten Zweig, dem Historienbild, das Porträt bereits eingeführt war. In A. van de Vennes Kirmeßbild im Rijksmuseum und anderen ähnlichen Darstellungen treten Prinz

[1]) Vgl. das Porträt von Henri IV. von 1610 im Louvre und andere ebenda.

Maurits oder sonst bekannte Persönlichkeiten auf und ein Bild von Vinckeboons von 1622[1]) zeigt uns den Prinzen mit seinem pomphaften Geleit am Fijfer entlang ziehen und, unabhängig davon, rechts im Vordergrund die Porträts eines lustwandelnden Ehepaars, wahrscheinlich der Besteller des Bildes[2]). Auch die Gesellschaftsstücke selbst wurden vom Ende der 20er Jahre ab mit Porträts ausgestattet, wie etwa das Hochzeitsbild von W. C. Duyster im Rijksmuseum, die musizierende Gesellschaft von A. Palamedesz in Berlin und J. M. Molenaers große Tanzgesellschaft der Sammlung van Loon in Amsterdam. Während aber Codde[3]) für seine Porträts, ebenso wie später Molenaer, lediglich einzelne Typen aus dem Zusammenhang seiner größeren Kompositionen herausnimmt oder sie nur improvisatorisch nach Hals'scher Auffassung hinstellt[4]), schafft de Keyser einen festen, porträtmäßigen Typus, den er verschiedentlich variiert und nach dem Vorbild der erwähnten Historienbilder auch auf das Reiter- und Familienporträt ausdehnt. H. G. Pot, der ja auch jenem Kreis von Gesellschaftsmalern angehört, ist der einzige unter ihnen, der seine Bildnisse ebenfalls kompositionell abrundet und deshalb häufig mit de Keyser

[1]) In der Sammlung der Gräfin Limburg im Haag, abgebildet bei Bredius, Amsterdam in de XVII. eeuw.

[2]) Von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch der „Ball Alberts von Österreich" von Frans Francken (im Mauritshuis), in das Pourbus die Porträts des Erzherzogs, seiner Gemahlin und einiger anderer Personen eingemalt hat. Dem Katalog zufolge ist es zwischen 1611 und 1616 entstanden.

[3]) Porträts in den Sammlungen von Rotterdam, Oxford, Lille und in der Londoner National Gallery (Vermächtnis Salting).

[4]) Auch von Frans Hals kennen wir ein ähnliches Bild in dem kleinen Porträt des Willem van Heythuysen im Brüsseler Museum und dessen Repliken; bezeichnenderweise deutet hier das gewagte Kippen auf dem Stuhle an, daß es sich mehr um die Fixierung eines Augenblicks, als um eine streng bildnismäßige Wiedergabe handelt.

verwechselt wird. Er bevorzugt jedoch ein bedeutend kleineres Format und ist an der immer gleichen Monotonie seiner Anordnungen leicht zu erkennen: Auf einer Seite schließt das Bild mit einer Säule oder einem Kamin ab, an das sich die sitzende oder stehende Figur gleichsam anlehnt, sonst aber wird der weite Ausschnitt nur von der kahlen Hintergrundwand ausgefüllt.[1])

de Keysers frühstes Porträt dieser Art, 1624 datiert, stellt einen jungen Mann dar, der mit seinem Hund an einem Tisch steht, die Linke in die Hüfte stemmt und die ausgestreckte Rechte auf den Degen stützt. (Sammlung de Ridder in Cronberg.) Die kecke Haltung verrät schon hier, ebenso wie die flotte malerische Behandlung, den Anschluß an Frans Hals, nur die Charakterisierung des Gesichtes hält sich noch mühsam von einer gewissen Starrheit frei, die ein leises Lächeln eher verstärkt als belebt. Auch in der nüchternen Möblierung des Raumes liegt eine gewisse Befangenheit, die in dem folgenden Werk, dem Doppelporträt der Londoner National Gallery von 1627 völlig überwunden ist. Dieses könnte man nach der beschaulichen Schilderung des Raumes fast ein Genrebild nennen, obgleich die Handlung für den Charakter des Gemäldes nicht maßgebend ist: Ein vornehm gekleideter Herr sitzt an seinem Schreibtisch und rückt mit dem Stuhl etwas zur Seite, um sich einem Knaben, augenscheinlich seinem Sohn, entgegenzuwenden, der ihm einen Brief überreicht. Die reiche Ausstattung des Zimmers, der prächtige Wandbehang im Hintergrund, das große skulpierte Kamin und der orientalische Teppich, der als Tischdecke dient, läßt in dem Dargestellten einen wohlhabenden Kaufmann vermuten, auf dessen geschäftliche Beziehungen zu fernen Weltgegenden die beiden

[1]) Beispiele in Dresden, Paris (Louvre und Slg. Dutuit), Florenz, Slg. Demidoff (dort als de Keyser angeführt).

großen Globen neben dem Tisch zu deuten scheinen. Der enge Ausschnitt läßt den Bewegungen der Figuren zu wenig Ausladung und auch der Eindruck der Räumlichkeit ist noch mangelhaft; die Köpfe kommen bei der reichen Ausstattung als eigentlicher Zweck des Bildes nicht genügend zur Geltung und der Wechsel von Licht und Schatten, in den Gesichtern fein beobachtet, bleibt für die Gesamtwirkung belanglos. Dagegen bringt die genrehafte Verbindung zweier Porträts, so einfach und anschaulich formuliert, für Holland eine bedeutsame Neuerung, die bald darauf, besonders durch Rembrandt, zu ähnlich dramatischer Wirkung weiter gebildet und vertieft wurde, wie sie schon Tizian in dem Porträt Pauls III. mit seinen Nepoten erreicht hatte. An sich ist der Gedanke der handlungsmäßigen Verbindung mehrerer Porträts — der inneren Einheit — durchaus nicht neu, jedoch wird er hier bei dem kleinen Format und den ganzen Figuren mit besonderem Nachdruck ausgesprochen und beweist von neuem die Ableitung dieser ganzen Porträtgattung vom Sittenbild. — Ein besonderer Reiz des Bildes liegt in der Zusammenstellung der violetten und braunen Kostüme, des bunten Teppichs, in dem ein helles Grün vorherrscht und der gedämpften Farben der Tapisserie. Bei den meist schwarzen Kostümen der damaligen Mode haben wir nur selten Gelegenheit, de Keysers feinen koloristischen Geschmack zu beobachten, der auf die billige Wirkung starker Lokalfarben, im Gegensatz zu Duyster verzichtet; ohne die Farbe zu umgehen, wie es Codde häufig tut, weiß er sie einem vermittelnden Gesamtton harmonisch unterzuordnen, und der intime malerische Reiz seiner Bilder, der sich mit der geschmackvollen Anordnung verbindet, wird erst später, in den Meisterwerken der Ter Borch und Metsu übertroffen.

Von 1631 ist das Porträt eines Herrn (im Mauritshuis) datiert, der sich von seinem Pult etwas abgerückt hat, um

dem Beschauer entgegenzublicken und dabei in seinem Buch mechanisch weiterblättert. Die zurückhaltend angedeutete Handlung beeinträchtigt nicht die direkte Beziehung des Dargestellten zum Beschauer, sondern läßt sie im Gegenteil durch die spontane Wendung aus dem Bilde an Lebhaftigkeit gewinnen. Auch malerisch liegt der Hauptakzent auf dem Gesicht, das in frischen, warmen Tönen weich modelliert ist; im übrigen begnügt sich der Künstler mit einer breiteren Behandlung und bringt hier die Umwertung der zeichnerischen Härte in die reichere Ausdrucksform der Wechselwirkung von Farbe und Ton zum ersten Mal mit voller Sicherheit zum Ausdruck.

Eine Anzahl ganz ähnlicher Bilder läßt vermuten, daß das Schema dieses Porträts vielseitige Anerkennung fand. Zunächst folgt das Bildnis eines Herrn im Museum von Aix en Provence, das in seiner kleinlichen Auffassung und der flüchtigen Zeichnung dem Bild im Haag nicht gleichkommt. Zwei Meisterwerke sind dagegen die Porträts eines jungen Ehepaares von 1632, die früher Herrn R. Kann in Paris gehörten, in jüngster Zeit aber leider getrennt wurden: das Porträt des Mannes ist ins Louvre gelangt, während das Gegenstück bei den Herren Duveen Brs. seines Käufers harrt. Die Bravour der malerischen Behandlung und der leuchtende Schmelz der Farben stimmt eigentümlich zu den vornehmen Allüren und der prächtigen Kleidung der Dargestellten, die den ersten Kreisen der Gesellschaft anzugehören scheinen. Der Herr, im breiten Filzhut, trägt einen Anzug von getupftem, schwarzem Atlas mit vielfach geschlitzten, weiß unterlegten Ärmeln, den anliegenden Spitzenkragen und Manschetten, schwarzseidene Binden an den Knien und violette Strümpfe. Die junge Frau, deren zurückhaltendes Phlegma mit dem offenen Temperament ihres Gatten eigentümlich kontrastiert, trägt ebenfalls ein schwarzes Seidenkleid, das Mieder aber ist mit weißen und goldenen Spitzen reich verbrämt; an

den steif abstehenden Gitterkragen schließt sich ein eckiger Latz, der bis auf die Brust herabfällt, und aus den Schlitzen der weitgepufften Ärmel quillt, von goldenen Schleifchen abgebunden, das weiße Futter hervor. Um die Taille ist eine goldene Kette zwiefach gegürtet, an der seitwärts der Fächer von Straußenfedern herabhängt, und ein Ring mit großem, dunklen Stein schmückt den Zeigefinger der weißen Hand, die lose im Schoß ruht. Das Haar bildet zu beiden Seiten des Kopfes einen breiten Wulst und wird von einer perlenbesetzten Spitzenhaube zusammengehalten; links auf dem Tisch liegen die weißen, gestickten Handschuhe und ein brauner Überwurf.

Noch feiner pointiert in der Haltung ist das Porträt eines sitzenden jungen Mannes bei Herrn Edgard Stern in Paris, in dem sich die Anordnung der vorigen Bilder wiederholt. Ein aufgeschlagenes Buch neben dem Dargestellten zeigt das Brustbild seiner verstorbenen Gattin, worauf der daneben liegende Totenschädel deutet; weiter rückwärts steht die kleine Statue eines Herkules, der die Schlangen erwürgt, und an der Wand, die durch die Zimmerecke in zwei verschieden beleuchtete Flächen geteilt wird, hängt die Guitarre und der Degen des eleganten Kavaliers. Das tiefe Rot des Anzugs, die farbige Pracht des bunten Teppichs und das kleine Stilleben, das die Komposition auch gegenständlich bereichert, macht dieses geschmackvolle Werk zum vollendetsten seiner Art, dem jedoch das sehr verwandte Porträt eines jungen Kaufmanns bei Herrn Straßer in Wien kaum nachsteht.

Vorzüglich durch seine monumentale Gestaltung ist das Bildnis eines jungen Mannes, der in einem Vestibül steht und dem Beschauer entgegenblickt. (Bei Herrn Prof. Knaus in Berlin.) Erinnerungen an ähnliche Werke großen Formats von van Dyck sind mit Geschick verarbeitet, und die freie, selbstbewußte Haltung sowie der sichere Farbauftrag zeugt für das mühelose Beherrschen

der künstlerischen Mittel. Schwächere Bildnisse dieser Art in der ehemaligen Sammlung Salting in London, bei Herrn Favre in Genf und Frau Mandl in Wiesbaden führen zwar nach ihren Daten über die vorgemessene zeitliche Grenze hinaus, schließen sich aber in der Auffassung unmittelbar an das Besprochene.

Bei der Verwandtschaft dieser kleinen Porträts mit dem Genrebild, wie sie oben darzutun versucht wurde, liegt die Frage nahe, ob sich de Keyser auch in diesem Fach selbst betätigt hat. Durch seine — allerdings von der gewöhnlichen Form abweichende — Bezeichnung ist ein Bild im Museum von Dublin beglaubigt, das in den Anfang des vierten Jahrzehntes fällt und ein junges Paar in der Unterhaltung darstellt. In einer geräumigen Wohnstube sitzt vor dem prächtig skulpierten Kamin — einem jener häufig wiederkehrenden plastischen Ausstattungsstücke, die Reminiszenzen an des Künstlers frühere Tätigkeit sein mögen — eine junge Frau und wendet sich im Sprechen nach dem stehenden Herrn um, der sich, auf die Lehne ihres Stuhles gestützt, zu ihr vorbeugt. Das Bild trägt den selben distinguierten Charakter wie die oben besprochenen Interieurs, jedoch sind die Figuren etwas ungelenk verbunden, und auch das Verhältnis der Personen zum Raum, durch dessen weitläufige Schilderung der genrehafte Gehalt gewinnen soll, verrät eine gewisse Unsicherheit. Befriedigender in der Raumeinteilung und reicher bewegt ist das gleichzeitige „musizierende Paar“ im Museum von Rouen, bei dem es sich, ebenso wie beim vorigen, möglicherweise doch um Porträts handelt. Kronig hat außerdem eine Gesellschaft von drei Trick-Trackspielern (bei Herrn Dowdeswell in London) für de Keyser in Anspruch genommen, ohne jedoch seine Behauptung näher zu begründen, die bei dem ungewöhnlichen Gegenstand berechtigte Bedenken hervorrufen muß. Wo läßt sich in gesicherten Werken de Keysers ein so

gänzliches Absehen von der einzelnen Persönlichkeit zugunsten der Handlung nachweisen, dieses Aufgehen aller Dargestellten in einem Vorgang, das hier so meisterhaft zum Ausdruck kommt und die Hand eines echten Genremalers verrät? Solange kein sicherer Anhalt für de Keysers Autorschaft gefunden ist, wodurch wir den Künstler von einer ganz neuen Seite kennen lernen würden, muß das Bild Duyster zugeschrieben werden, dem es nach seinem Sujet, den eigentümlich spitzen Bewegungen und dem übertriebenen Schimmer der Seidenstoffe angehört[1]).

Von den wenigen Familienporträts aus der frühen Zeit trägt keines das Monogramm, denn die Bezeichnung auf dem Familienbild im Rijkmuseum (Nr. 1348) ist später aufgesetzt, und das Gemälde deutet, wie schon Hofstede de Groot bemerkt hat[2]), nach den bunten Trachten und der Malweise auf einen vlämischen Meister. Immerhin ist es von Interesse, da ein gegenständlich sehr ähnliches Bild aus derselben Zeit im Museum von Gotha de Keyser mit großer Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden kann. Die Familie befindet sich auf dem Spaziergang und erinnert dadurch an das schon erwähnte Gemälde von Vinckeboons, auf dem eine ähnliche Szene mit einem Historienbild verbunden war. Das Ehepaar in schwarzer Kleidung geht Hand in Hand nach rechts; links daneben schreitet etwas gespreizt ein Knabe von ungefähr zehn Jahren in braun und grün schillerndem Anzug und roten Strümpfen und hält, ebenso wie der Vater, seinen Hut in

---

[1]) In einer Reihe von Duysters Werken, die gleichzeitig entstanden sein müssen, zeigt sich im Gegensatz zu seiner früheren Manier ein entschiedener Verzicht auf die starke Lokalfarbe (Hamburg, Slg. Glitza; Schwerin, Museum), und auch in dem für ihn ungewöhnlich großen Format treffen wir ihn im Museum von Kopenhagen, in den Slgen. Schloß (in Paris) und de Ridder (in Cronberg).

[2]) Oud Holland XVII, S. 168 (1899).

der eingestemmten Hand. Zur Linken der Eltern geht, von der Mutter am Gängelband geführt, ein etwa vierjähriges Mädchen und lenkt mit Zügel und Peitsche den kleinen Ziegenwagen, in dem ein noch jüngeres Geschwisterchen sitzt. Die Landschaft hat ein tüchtiger vlämischer Maler in der Art des Vinckeboons hinzugefügt, weshalb sie der des eben erwähnten Amsterdamer Bildes sehr nahe steht. Während aber dort die Personen in zierlichen Bewegungen einherschreiten und sich geschmeidig zu einer Gruppe zusammenschließen, treten sie auf dem Gothaer Bild hölzern und schwerfällig auf, ohne daß die Bewegung des Gehens fühlbar zum Ausdruck gelangt. Dabei erinnert die steife Grandezza des Familienvaters sowie der etwas starre Blick aller Dargestellten an das Porträt des jungen Mannes von 1624, das auch dieselbe Behandlung der schwarzen Stoffe und den kühlen Ton des Fleisches aufweist.

Einige Jahre später muß das große Familienbild des Berliner Museums entstanden sein, das jüngst Jacob van Loo zugeschrieben und damit um das Jahr 1640 angesetzt wurde. Die sieben dargestellten Personen sind jedoch übereinstimmend nach der Mode der ausgehenden 20er Jahre gekleidet, und van Loos angeblich sehr ähnliches Familienbild der Sammlung van de Kasteele von 1642, von dem das Leipziger Museum eine Replik besitzt, ist bedeutend schwächer gezeichnet, dabei aber der Zeit entsprechend viel weniger primitiv angeordnet als das Berliner Bild, das mit der annähernden Datierung in das Ende des 3. Jahrzehntes allerdings auch aus de Keysers Werk zu streichen ist. Früher als 1627 darf das Datum wegen der Trachten nicht zurückgerückt werden, aber schon in dieser Zeit — man denke an die Bilder in Aix und London — ist de Keyser in der Individualisierung des Ausdrucks viel weiter vorgeschritten und hat malerische Härten wie die schweren Schatten und den derben

Farbauftrag des Berliner Bildes überwunden. Den Abstand von echten Werken des Künstlers läßt besonders deutlich das im gleichen Raum der Berliner Galerie aufgestellte Flügelpaar eines Triptychons von 1628 ermessen, das nicht nur in de Keysers Werk, sondern in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts überhaupt einzigartig dasteht.

Die äußere Anordnung erinnert zwar an die Stifterbildnisse mit Schutzheiligen, wie sie im 15. Jahrhundert aufgekommen waren, die Verarbeitung dieses tausendfach wiederholten Motivs aber ist durchaus neu und originell. Links kniet der Vater in voller Frontansicht, sein Sohn steht hinter ihm und blickt mit betend gefalteten Händen zur Mitte. Auf dem rechten Flügel steht die Mutter, die Hände ebenfalls zum Gebet erhoben, während vor ihr die Tochter mit dem Rosenkranz kniet. Das dunkle Gewölk des Hintergrundes deutet auf eine Kreuzigung als Mittelbild, vielleicht in der Art, die wir von Rubens und van Dyck in mehrfachen Wiederholungen kennen.

Das schwungvolle Pathos der Bewegungen, die schmiegsame Einpassung in den engen Raum, ja allein der Gedanke der Darstellung ist in Holland zu dieser Zeit ganz ungewöhnlich und weist übereinstimmend auf die Berührung mit vlämischen Meistern, die sich ja auch in de Keysers gleichzeitigen Einzelporträts so stark bemerkbar macht. Doch selbst in Antwerpen wird man vergeblich nach direkten Vorbildern suchen; es sei denn, daß man an das in den südlichen Niederlanden rezipierte Präsentationsbild der Venetianer dächte, auf dem zwei oder mehrere Stifter von ihrem Schutzpatron, der Madonna, oder einem Heiligen vorgestellt werden. Dort finden sich stehend und kniend kombinierte Porträtgruppen ähnlich angeordnet, und obwohl sich keines mit Sicherheit vor 1628 nachweisen läßt, könnte de Keyser doch schon zu dieser Zeit solche Bilder in Antwerpen gesehen haben.

Bei allen fremden Einflüssen aber sind die beiden Gemälde echt holländisch empfunden und in erster Linie nicht Adorationsbilder, sondern Porträts: die beiden Frauen blicken trotz ihrer betenden Gesten mit dem vollen Bewußtsein, beobachtet zu werden, aus dem Bilde, und auch die Gedanken des knienden Vaters scheinen weniger auf den Gegenstand seiner Verehrung, als dem Beschauer zugewandt zu sein; der Sohn allein, der mit andächtigem Blick an dem Mittelstück hängt, wahrt damit die „innere Einheit". Ihren besonderen Reiz erhalten diese Bilder durch das Zusammenklingen der geschmackvollen Anordnung, mit der ungewöhnlich sorgfältigen Malweise, deren zarter, graugrüner Gesamtton der exakten Zeichnung sowie der Lokalfarbe ihre Härte nimmt, ohne sie jedoch an Kraft und Intensität verlieren zu lassen. Thoré, der die beiden Bilder noch in der Sammlung Suermondt in Aachen sah, läßt seiner genauen Beschreibung die unübertreffliche Charakterisierung folgen: „Hier ist de Keyser von keinem Vorbild mehr abhängig; man könnte höchstens an Frans Hals denken bei der Breite und Sicherheit der Behandlung, jedoch ist de Keysers Strich feiner und geht mehr ins einzelne. Hals unterdrückt die Übergänge und legt den Nachdruck nur auf die ausschlaggebenden Momente, de Keyser aber schenkt sich nichts; er gibt jede Einzelheit vollendet wieder, ohne dabei jene Größe zu verlieren, die der Ausfluß eines schlichten und aufrichtigen Naturells ist." [1])

Aus den Jahren 1629, 1632, 1633 werden Familienbilder von de Keyser genannt, deren gegenwärtiger Aufbewahrungsort jedoch nicht bekannt ist. Erst 1634 treffen wir wieder eines in der Sammlung des Herrn van Alen in Rushton (England), das noch ganz den Charakter der

[1]) Gazettes des beaux arts 1869.

Bildnisse aus dem Anfang des 4. Jahrzehntes trägt[1]). Die Gruppe der acht Personen zwängt sich etwas mühsam in das Hochformat: Vor dem Tisch in der Mitte sitzt die Mutter und legt ihren Arm auf die Hand ihres Töchterchens, das sich von rechts an sie schmiegt. Weiter rechts folgt ein Mädchen von ungefähr zehn Jahren und ein etwas jüngerer Knabe, der das auf dem Tisch sitzende Kind ruhig zu halten sucht; im Hintergrund steht die Amme mit einem Säugling auf dem Arm. Der Vater tritt von links an den Tisch und deutet mit einer lebhaften Wendung zum Beschauer auf seine drei verstorbenen Kinder, die als nackte Engelchen in den hell erleuchteten Wolken des Himmels umherflattern. Die skrupellose Verbindung des Innenraumes mit dem Gewölk — der wirklichen Bildnisse mit einer phantastischen Erfindung, in Rubens' Geschmack — überrascht umsomehr, als sie dem nüchternen Wirklichkeitssinn de Keysers völlig widerspricht. Es entsteht denn auch ein eigentümlicher Kontrast zwischen den beweglichen Putten und der Familie, die den Beschauer unverwandt anblickt und trotz der lebendigen Anordnung und Färbung den Eindruck einer gewissen Steifheit nicht vermeidet.

Die Entwicklung von de Keysers Schaffen bis hierher war wiederholt durch Einflüsse von fremden Kunstzentren bestimmt worden, die aber immer nur in äußerlichen Entlehnungen von kompositionellen oder maltechnischen Einzelheiten bestanden. Denn niemals läßt ihn sein reflektierendes Studium des Modells in der temperamentvollen Ausdrucksweise des Frans Hals hervorsprudeln, und auch das wuchtige Pathos eines Rubens, die elegante Verve van Dycks blieb ihm im Innersten fremd. Sein streng objektives Empfinden fand den adäquaten Ausdruck in

[1]) Abgebildet bei Bredius, Amsterdam in de XVII. eeuw.

einem ernsten, vornehmen Naturalismus, über dessen trockenen, fast etwas geistlosen Charakter uns jedoch ein Blick auf die Weiterentwicklung der Malerei durch Rembrandt nicht im Zweifel läßt, der diesen begrenzten Naturalismus der Formen- und Lichtbeobachtung zu einem genialen Realismus des Gefühlslebens erweiterte und die nüchterne Wahrheit des Gesehenen durch den dichterischen Zauber seiner Farbe und Beleuchtung verklärte.

III. Die Schützenstücke von 1632 und 1633.

T. Thoré hat de Keyser in erster Linie nach den Flügelbildern des Berliner Museums und dem kleinen Bildnis der Bürgermeister im Haag beurteilt und gewürdigt, die beiden Schützenstücke dagegen nur kurz erwähnt. Diese haben seither als die umfangreichsten und außerdem sicher datierten Werke des Künstlers eingehendere Beachtung und dabei die entgegengesetzteste Beurteilung erfahren: Riegl bewundert in ihnen, besonders im zweiten, den reifsten Typus des holländischen Gruppenporträts, während Bredius ihre unglückliche Anordnung beklagt. Auf welche Seite man sich auch stellen mag, man wird den übrigen Werken des Künstlers, besonders den kleinen Bildnissen, wegen ihrer geschmackvollen Erfindung und ihres malerischen Reizes immer den Vorzug geben, ohne dabei die Bedeutung zu übersehen, die das erste Schützenstück durch seinen neuen Kompositionsgedanken, das andere mehr durch die sichere und temperamentvolle Malweise beanspruchen kann.

Die Korporalschaft des Kapitäns Allart Cloeck war 1632 für den Kriegratssaal des Stadthauses gemalt worden und ging von dort ins Rijksmuseum über. Eine Vorstudie dazu hat sich in einer Federzeichnung des Kopenhagener Kupferstichkabinetts erhalten, während die Zeichnung der

Albertina, die Riegl für einen Originalentwurf hält, augenscheinlich die Nachzeichnung einer späteren Redaktion des ersten Entwurfes ist.

Riegls Deutung, die in dem dargestellten Moment den Aufmarsch der Truppe sieht, wobei alle Schützen durch den einheitlichen Vorgang innerlich miteinander verbunden sein sollen, ist anfechtbar, da die Schützen im Hintergrunde ruhig und ohne Verbindung mit der vorderen Gruppe dastehen. Auf der Skizze sieht man sie sogar teilweise sitzen und sich unterhalten, so daß es zweifelhaft bleibt, ob hier überhaupt ein wirklicher Vorgang zu erkennen ist. De Keyser geht vielmehr, ähnlich wie bei der Anatomie, von einem rein formalen Kompositionsschema aus und unterstellt die Gruppierung der einzelnen Figuren diesem formalen Leitgedanken.

Zur Beurteilung der Anordnung muß zunächst die Skizze herangezogen werden, in der sich die Absicht des Künstlers noch frei und unbefangen ausspricht, während in der endgültigen Anlage des Gemäldes Änderungen eingetreten sind, die nicht im ursprünglichen Plan gelegen zu haben scheinen. Die Kompagnie hat sich in einem Vestibül versammelt; in der Mitte steht der Kapitän mit dem Leutnant und dem Fahnenträger auf einer Plattform, von der nach rechts (im Gemälde nach beiden Seiten) und zum Hintergrund ein paar Stufen hinabführen. Die Hauptgruppe erweiternd und abrundend eilen von hinten drei Schützen — zwei von rechts und einer von links — die Stufen herauf und verbinden so die beiden Gruppen der übrigen Schützen mit ihren Kommandanten. Die straff zusammengezogenen sechs Figuren der Mitte erhalten noch einen besonderen Akzent durch die ungezwungenen, fast willkürlichen Bewegungen der Figuren im Hintergrund, die sich wenden und überschneiden wie die Schützen von Frans Hals und so eine lockere Masse bilden, vor der die geschlossene Gruppe der Chargierten umso kräftiger

heraustritt. Auf dem Gemälde dagegen hat die Schar im Hintergrund an Lebhaftigkeit sehr verloren; zu beiden Seiten sind je zwei Schützen ohne nähere räumliche Motivierung etwa zwei Kopfhöhen über ihre Vordermänner gerückt, um die Breite des Bildes zu vermindern; die teilnahmslose Haltung aber scheinen die Besteller selbst gewünscht zu haben, da sie fürchten mochten, die lebhaften Bewegungen könnten der Deutlichkeit ihrer Bildnisse Eintracht tun. Um sich alle deutlich erkennbar en face gemalt zu sehen, zwangen sie den Künstler zu der monotonen Nebeneinanderstellung, die ihm daher nicht zur Last fällt. Überhaupt sind ja die Gruppenbilder kein ganz stichhaltiges Kriterium für die Befähigung eines Künstlers, der hier durch die gegebene Wandfläche und die speziellen Wünsche jedes einzelnen noch mehr gebunden oder beengt wird als bei sonstigen Aufträgen. Trotzdem aber kommt die beabsichtigte Komposition und mit ihr die Subordinierung der größeren Masse unter die Hauptleute noch klar zum Ausdruck und wird durch die starke Verkürzung der Rückwärtsstehenden sowie durch die Beleuchtung unterstützt, die bescheiden, aber doch merkbar zur Hervorhebung der Mittelgruppe dient.

In dem ausgesprochenen Bestreben, die schwerfällige Menge der Porträts rhythmisch zu gliedern und zugleich der Unterscheidung der Chargierten Rechnung zu tragen, trifft sich de Keyser auffallend mit dem 1588 datierten Schützenstück von C. Ketel, über dessen persönliche Beziehungen zu ihm schon früher Vermutungen geäußert wurden. Auch Ketel hatte den Hauptmann, den Leutnant und den Fahnenträger als Kern der Komposition zusammengefaßt; in gleicher Entfernung wurde zu beiden Seiten je eine Figur angegliedert, der die locker gefügte Gruppe von je vier Figuren rechts und links folgte. Die Schützen traten hier zum erstenmal in ganzer Figur auf und konnten sich dadurch mannigfaltiger bewegen als

früher, ohne dem klaren Verständnis zu schaden. Diese Neuerungen waren in Holland so befremdend, daß man sie weder nachahmte noch weiterführte, sondern bei der mehr oder weniger gezwungenen Neben- bezw. Hintereinanderstellung der Figuren verharrte und nur manchmal den Hauptmann durch eine zentrale Placierung auszeichnete. de Keyser ist der erste, der Ketels Gedanken wieder aufnimmt und mit strengerer Konsequenz und reicheren Mitteln weiter verfolgt. Das Auftreten der ganzen Figur, das seit Ketel nur selten in Anwendung gekommen war und bei dem kunstlosen Aneinanderreihen der Personen keine wesentliche Bedeutung hatte, wird bei ihm die erste Bedingung für seine Komposition. Er gliedert den Raum nach Höhe und Tiefe und erzielt auf dieser komplizierten Bühne ein Dominieren der Hauptpersonen, wie es bisher noch niemand hinzustellen gewagt hatte. Denn es war ein Wagestück: Hat doch Rembrandt zehn Jahre später durch ähnliche, allerdings noch viel rücksichtsloser ausgesprochene Tendenzen in seiner „Nachtwache“ die Gunst des großen Publikums für immer verscherzt.

Auch de Keyser scheint nicht von Aussetzungen verschont geblieben zu sein; wenigstens kehrt er in dem Porträt der Korporalschaft des Jakob Symonsz. de Vries von 1633 zu der althergebrachten Anordnung der Schützen zurück. Es ist die anorganische Aufreihung einzelner Bildnisse, die beliebig vermehrt oder vermindert werden können, da sie durch keinen sachlichen oder formalen Zusammenhang untereinander verbunden sind und, wie Riegl bemerkt, eigentlich nur dem mnemotechnischen Zweck der modernen Gruppenphotographie zu dienen haben.

Vor einer kahlen Wand, die durch zwei Säulen und eine Tür unterbrochen wird, stehen 17 Schützen, nur wenig differenziert durch die Überschneidungen, die sich bei dem leichten Zusammenschieben ergeben. Vor ihnen

sitzt der Kapitän mit drei Schützen, ohne aber durch diese bevorzugte Stellung die Aufmerksamkeit in erhöhtem Maße auf sich zu ziehen. Die Gliederung beschränkt sich allein darauf, daß die zentrale Gruppe von fünf Personen, in deren Mitte der Hauptmann sitzt, durch eine starke Zäsur zu beiden Seiten aus der langen Kette abgesondert wird und dadurch eine Dreiteilung der einförmigen Reihe entsteht. Links schiebt sich zwischen die Mittelgruppe und den Seitenflügel die rote Fahne der Kompanie und findet rechts ein Äquivalent in dem Durchblick auf zwei Trick-Trackspieler im Haus, die, ohne vermittelnden Maßstab so weit zurückgerückt, neben den Schützen unnatürlich klein wirken. Auch in den beiden äußeren Gruppen bleibt die Symmetrie der Vor- und Rückwärtsstehenden annähernd gewahrt, und wenn dabei auch einige durch ihre Nachbarn teilweise verdeckt werden, so kann der Beschauer doch jedes der 21 Gesichter mit gleicher Deutlichkeit von dem Gemälde ablesen, das durch seinen Ausschnitt als Kniestück ein unglückliches, panoramaartiges Verhältnis der Breite zur Höhe erhält.

Die Anordnung dieses Schützenstückes greift zwar auf ein altes Schema zurück, in der Auffassung des Porträts aber ist, ähnlich wie in dem vorigen, ein erfolgreiches Streben nach schlichter Natürlichkeit nicht zu verkennen. Die Figuren bewegen sich ungezwungen und mannigfaltig, wobei das Gestikulieren der Hände völlig unterbleibt. Die Wiedergabe des Gesichtsausdruckes erfolgt mit fast mechanischer Genauigkeit, daher die meisten den starren, ermüdeten Blick zeigen, wie er beim Modellsitzen einzutreten pflegt, und der besonders mit lebhaften Bewegungen, wie in dem ersten Schützenstück, nicht im Einklang steht. Bei den Schützen von 1633 tritt darin sogar teilweise ein ödes Typisieren zutage, von dem sich wohl auch die Bezeichnung „Jodendoele“ herschreibt. — Viele Bildnisse de Keysers tragen dieses bewußt passive

Verhältnis zum Beschauer, das Rembrandt kurz darauf ins Gegenteil umkehrt, indem er die Individualität des Dargestellten mit so machtvoller Wahrheit wiedergibt, daß der Hinzutretende unwillkürlich in den Bann des Bildes gezogen wird und nun seinerseits passiv die Gestaltungskraft des Künstlers auf sich wirken lassen muß.

IV. de Keysers Weiterentwicklung unter Rembrandts Einfluß.

1. Die Zeit bis zu seinem Berufswechsel (1640).

Die Kunstwissenschaft hat in de Keyser immer die Persönlichkeit gewürdigt, deren Werke dem jungen Rembrandt bei den zahlreichen Porträtaufträgen im Beginn seiner Amsterdamer Laufbahn gewissermaßen als Kanon dienten, nachdem er sich bisher vorwiegend mit Physiognomie- und Beleuchtungsstudien beschäftigt hatte. Sicher konnte Rembrandt in dem gediegenen Können und dem vornehmen Geschmack des älteren Künstlers manchen praktischen Wink für seine Zwecke finden, jedoch darf dieser Einfluß nicht überschätzt werden, und man hat wohl auch de Keysers Namen, als den des ersten Amsterdamer Bildnismalers jener Zeit, zusammenfassend für die Anzahl verwandter Meister gebraucht, von denen Rembrandt in ähnlicher Weise lernen konnte. — Es sei hier nur auf den „Schreiber" in der Petersburger Eremitage verwiesen, der augenscheinlich auf ein Vorbild wie das Porträt des M. van Poppen von Werner van Valckert zurückgeht.[1])

[1]) Dieses Porträt (bei Herrn A. H. Beels in Amsterdam) wird von Ikh. Six van Valckert zugeschrieben. (Mündliche Mitteilung.) Die

Bei der rapiden Entwicklung des jüngeren Künstlers kehrte sich das anfängliche Verhältnis bald um; die bezwingende Eindringlichkeit von Rembrandts Porträtauffassung konnte auch auf de Keyser einen gewissen Eindruck nicht verfehlen, der sich, wie wir wissen, trotz seiner starren Eigenart fremden Einflüssen nicht gänzlich verschloß, und so vollzieht sich denn seine letzte Entwicklungsphase unter der Einwirkung von Rembrandts Kunst.

Zwar kann auch jetzt so wenig wie früher bei den Beziehungen zu Hals und Rubens von direkter Nachahmung die Rede sein, sondern es tritt nur die allgemeine Tendenz hervor, die Bedeutung der konkreten Form dem geistigen Gehalt des Bildnisses unterzuordnen, ein Bestreben, das sich schon in den kleinen Porträts der Schwestern Margarete und Eva Fredericx (1634) im Brüsseler Museum erfolgreich ausspricht. Ein Vergleich mit dem Porträt der sitzenden Frau von 1628 zeigt, wie mit dem erweiterten Ausschnitt auch die Auffassung größer und geistvoller geworden ist. Die Damen sitzen in weiten Lehnstühlen als Pendants einander gegenüber, ungezwungen ausruhend, dabei aber doch mit einer gewissen Haltung. Die Verkürzungen springen nicht mehr aus dem Bilde hervor, sondern weichen in die Tiefe zurück, und während die schwarzgekleidete Figur im Dunkel des Raumes halb verschwimmt, fällt der Akzent mit vollem Nachdruck auf das Gesicht und den Ausdruck der Persönlichkeit. In dem graugrünen Gesamtton erhalten die Formen einen unbestimmten, lebensvollen Schimmer, der, noch weniger entwickelt, schon den Flügelbildern in Berlin eigen war. Die Gesichtszüge sind weich und beweglich

---

Zuweisung wird bestätigt durch die identische Wiederholung des Bildnisses auf dem bezeichneten und 1620 datierten Familienporträt van Valckerts im erzbischöflichen Museum von Utrecht.

und die feuchten Augen blicken nachdenklich beobachtend auf den Beschauer, ohne an die starre Aufmerksamkeit früherer Bilder zu erinnern. Überhaupt bedeuten die Porträts in der malerischen Wiedergabe sowie auch nach ihrer Auffassung mehr ein momentanes Erlebnis als das Resultat von mühsamem Beobachten und ermüdendem Modellsitzen.

Das Porträt eines sitzenden Mädchens, das sich lebhaft dem Beschauer zuwendet[1]), erinnert in seiner impulsiven Bewegung so stark an Rembrandts Mädchenbildnis der Wiener Akademie, daß es augenscheinlich nach diesem entstanden und gegen 1634 zu datieren ist. Aus dem selben Jahr stammt auch das lebensgroße Brustbild einer Dame im Universitätsmuseum zu Stockholm, dessen Pendant von 1631 bedeutend schwächer und schlechter erhalten zu sein scheint. Schon die Photographie läßt die weiche Modellierung mit zäher, in krausen Strichen aufgetragener Farbe erkennen, die ähnlich, nur breiter und geistreicher, in einer Anzahl von Rembrandts frühen Werken (vor allem in dem Frauenporträt der Londoner National Gallery von 1634) so charakteristisch ausgebildet ist. Das weibliche Bildnis im Palazzo Corsini in Rom, auf das mich Dr. Hofstede de Groot aufmerksam machte, scheint diese Eigentümlichkeit zu teilen.

Die Entstehung der Bildnisse des Predigers Carolus Niellus und seiner Frau (1634) in der Amsterdamer Remonstrantenkirche mag mit einem Gesuch um freie Ausübung des Gottesdienstes in Verbindung gebracht werden, durch das sich de Keyser schon 1628 zu den Remonstranten bekannt hatte. Der Prediger blättert in seiner Bibel und redet dabei mit leuchtenden Augen auf den Beschauer ein, dem er den verlesenen Text zu erläutern scheint,

[1]) 1904 mit der Sammlung der Prinzessin Mathilde in Paris versteigert.

denn jeder Zug des Gesichtes zeugt von der angespannten Überlegung und dem Nachdruck, womit er seine Worte sucht und ausspricht. Nie hat de Keyser das Denken und Fühlen eines Menschen so überzeugend wahr vermittelt, und neben dem starken, fast leidenschaftlichen Temperament des Mannes enttäuscht die nüchterne, unbedeutende Persönlichkeit der Frau umso mehr. Beiden Bildern aber ist die breite, fast etwas derbe Malart des Schützenstückes von 1633 gemeinsam, die den Köpfen vor dem dunklen Hintergrund eine ungewöhnliche Leuchtkraft verleiht.

de Keysers eindrucksvollste Leistung aus diesen Jahren ist das lebensgroße Porträt eines Arztes von 1636 im Mauritshuis, das vermutlich als Kniestück gedacht war und später zu einem Brustbild verkürzt wurde. Mit dem chirurgischen Messer in der erhobenen Rechten scheint er ein anatomisches Präparat zu demonstrieren, wobei er dem Zuhörer prüfend ins Auge blickt, um sich vom Schritthalten seiner Aufmerksamkeit zu überzeugen. Den ausdrucksvollen Strich der flüssigen Farbe, die reiche Skala von grauen und rötlichen Tönen und den tiefen Ernst der Auffassung konnte de Keyser bei seiner einseitigen Begabung für die Wiedergabe des Konkreten nur durch die Berührung mit Rembrandts Kunst erreichen. In die selbe Zeit fällt nach seiner breiten Behandlung und den tiefen Tönen das Bildnis eines Mannes, (im Archiv der Stadt Brüssel), der mit dem Zirkel eine Zeichnung nachprüft und durch eine kleine Sonnenuhr, die im Dunkel des Hintergrundes funkelt, als Astronom gekennzeichnet wird. Der Ausdruck der Physiognomie, wenn auch ebenso lebhaft wie der des Arztes, spricht den Beschauer nicht so unmittelbar an, sondern bleibt, der Situation entsprechend, bei einem ruhigen Aufblicken; das linke, glanzlose Auge wird von dem herabfallenden Lid halb verdeckt, während aus dem rechtem ein starker Wille und scharfe

Intelligenz hervorleuchtet[1]). Auch auf den in das Regentenstück von 1627 eingemalten Kopf des jungen Mannes in der Mitte sei noch einmal erinnert, neben dem früher das Datum 1636 gestanden haben soll, das sich mit der sicheren Malart und der dünnen bräunlichen Farbe sehr wohl vereinbaren läßt. Zu gleicher Zeit wurde auch die Hand des in der Mitte sitzenden Lutma mit wenigen markanten Strichen übergangen und hat dabei an Schärfe der Zeichnung bedeutend gewonnen.

Der Vergleich mit diesen authentischen Werken beweist, daß das Porträt des H. D. van de Kolck von 1636 im Brüsseler Museum de Keyser mit Unrecht zugeschrieben wird. Jedenfalls handelt es sich hier um einen Künstler, der sein technisches Können und seine starke porträtistische Begabung ganz unter Rembrandts Einfluß ausgebildet hat, und die nahe Verwandtschaft mit Backers schönem Porträt des Predigers Uyttenbogaert[2]) von 1634 legt die Zuschreibung des Gemäldes an diesen Künstler nahe. Die zahlreichen ähnlichen Werke de Keysers lassen deutlich erkennen, wie ferne ihm das Gefühl für die bewegliche Einpassung in den Rahmen lag, die der „de Kolck“ zeigt und wie wenig die dicke Farbschicht mit ihrem gelblichen Gesamtton seinen gleichzeitigen Gemälden entspricht.

Kurz vor seinem Berufwechsel im Jahre 1640 hat der Künstler zwei kleine Porträts eines Ehepaares gemalt (bei Baron A. von Oppenheim in Köln), in denen sich seine ganzen Fähigkeiten noch einmal gleichsam resumieren. Der Mann (1639 und 1640 datiert) in schwarzem Anzug und Hut beugt sich mit aufgestütztem Ellebogen

---

[1]) Ein ähnliches Porträt der Slg. Koudacheff in St. Petersburg scheint diesen Werken nahe zu stehen, ebenso wie das prächtige Brustbild eines Herrn mit langem weißen Bart, das 1905 mit der Slg. Hautpoul in Paris versteigert wurde.

[2]) In der Amsterdamer Remonstrantenkirche.

aus seinem Stuhl zum Beschauer vor und spricht mit lebhaftem Blick und beredter Handgebärde auf ihn ein. Seine Frau (von 1640) sitzt im Gegensinn am Tisch und scheint bei ihrem viel ruhigeren, aber nicht weniger lebensvollen Ausdruck dem Beschauer mit Blick und Hand nur bestätigen zu wollen, was ihr Gatte zu ihm sagt. Angesichts dieser Bildnisse, die an Intensität des persönlichen Gehaltes und in ihrer kraftvollen malerischen Wiedergabe de Keysers Kunst in ihrer vollkommensten Entfaltung repräsentieren, scheint es kaum verständlich, daß sein Erfolg im Sinken gewesen sein sollte; dennoch aber deutet das entschiedene Abnehmen seiner Werke am Ende der 30er Jahre mit großer Wahrscheinlichkeit darauf hin. Seine Angehörigkeit zur „alten Schule“ konnte er nie ganz verleugnen; die impulsive Lebhaftigkeit der Auffassung wird fast immer durch ein allzu überlegendes Beobachten des Körperlichen gehemmt, ja geradezu unterdrückt, und wenn dieser Zwiespalt auch hie und da glücklich umgangen ist, so fehlt doch das unmittelbare Eingreifen in das Gefühlsleben des Beschauers, womit Rembrandt den Bann der leblosen Bildfläche bricht, so daß die künstlerische Täuschung kaum noch zum Bewußtsein kommt. Diese unbedingte Einwirkung auf das Gemüt des Beschauers blieb de Keyser versagt, und man wird der unbestechlichen Treue seines Naturalismus' mehr durch nachprüfende Würdigung als in spontaner Zustimmung Beifall zollen. Das Publikum aber nahm diese Bedingungen nicht mehr an, da sie durch die neue Richtung überwunden waren.

Hierin ist auch der Grund zu suchen, warum de Keyser keine bedeutende Lehrtätigkeit ausübte. Urkundlich wird überhaupt kein Schüler von ihm überliefert, und nach stilkritischen Argumenten Zuschreibungen machen zu wollen, wäre bei seiner aller „Manier“ so gänzlich fernstehenden Malweise sehr gewagt. Auf die Möglichkeit

eines Schülerverhältnisses von Santvoort zu de Keyser vor 1630 wurde schon gelegentlich des kleinen Brustbildes im Haarlemer Museum hingewiesen, eine Vermutung, die durch Santvoorts Porträt der Familie D. Bas im Rijksmuseum (Nr. 2129) an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Auch bei W. C. Duyster waren Beziehungen zu de Keyser beobachtet worden, die sich aber noch deutlicher aussprechen in der zurückhaltenden Auffassung und der feinen, gediegenen Malerei von Duysters Schwager Symon Kick (Jahrb. d. Preuß. Kstslg. X, 102), der seine Genrebilder mit Porträts auszustatten pflegt und dabei mit de Keysers Bildnissen der 30er Jahre große Verwandtschaft zeigt. Diese Eigentümlichkeit, das Sittenbild mit Porträts auszustatten, bzw. kleine Gruppenbilder als Genrestück zu geben, hält sich speziell in Amsterdam noch sehr lange, und wird später vor allem von B. Graat und M. Muscher gepflegt.

Wenn überhaupt von einem allgemeinen Einfluß de Keysers auf die jüngere Generation die Rede sein soll, so ist er weniger in maltechnischen Neuerungen zu suchen, als in den neuen Formen des Bildnisses, die er aufbrachte, und die von den verschiedenartigsten Künstlern, wie H. G. Pot, Koedyk, Ter Borch und Metsu benützt und weitergebildet wurden.

Von den mehrfigurigen Kompositionen dieser Zeit ist das Bildnis einer Frau mit zwei Kindern von 1635 im Museum von Utrecht ziemlich lieblos behandelt. Die Figur der sitzenden Dame schließt sich mit den zu beiden Seiten stehenden Kindern plump zu einem dem Rahmen parallelen Viereck zusammen, wobei der starre Blick der drei Personen den schwerfälligen Ausdruck des Ganzen noch verstärkt. Bedeutend anmutiger ist das selbe Thema in einem Bildnis der Sammlung Ruhl in Köln (versteigert 1876) variiert, wo die junge Frau in einem eleganten Zimmer sitzt und ihr Baby auf dem Schoß hält, während

sich von rechts ein etwa dreijähriges Mädchen an sie schmiegt. Die Gruppe, in ein spitzes Dreieck sorgfältig komponiert, ist etwas nach rechts geschoben und damit wohl auf ein entsprechendes Pendant mit dem Vater und den übrigen Kindern berechnet, ähnlich wie wir derartige Darstellungen von van Dyck, C. de Vos und auch von Rembrandt kennen. Für das Gedächtnis der verstorbenen Kinder ist diesmal eine glücklichere Lösung gefunden als im Jahre vorher: die beiden Engelchen flattern nicht mehr mit den Lebenden im selben Raum umher, sondern sind als Gemälde im Hintergrund bescheiden angedeutet.

Schon in diesen Bildnissen beansprucht die räumliche Umgebung und das Verhältnis der Figuren zum Raum ein überwiegendes Interesse, das de Keyser in den folgenden Jahren besonders nach der Beobachtung der Lichtwerte zielbewußt weiter verfolgt.

Die bekannte kleine Tafel im Mauritshuis mit den vier Amsterdamer Bürgermeistern, die die Meldung von der Ankunft der Königin Maria von Medici erhalten (1638), ist in erster Linie nicht ein Historien- oder Regentenbild, sondern ein naturalistisches Interieurstück, in dem die Bedeutung des Porträts zurücktritt, um die Figuren in ihrer Beziehung zum Raum und ihre malerische Abhängigkeit von der Beleuchtung voll hervortreten zu lassen. Die mühe-, fast absichtslose Anordnung unterstützt den Eindruck der momentanen Impression: Die Bürgermeister sitzen um einen kleinen Tisch, zwei gerade davor, die beiden anderen in einer Wendung nach dem Advokaten, der von rechts eintritt, um seine Meldung zu überbringen.[1]) Die äußere Einheit ist gänzlich aufgehoben, der innere

[1]) In der Benennung der Bürgermeister ist durch Suyderhoeffs Stich eine Verwirrung entstanden, die Meijer (Oud Holland 1888) richtiggestellt hat. Der erste Bürgermeister, A. Boom (Iconogr. Bat. Nr. 852) sitzt rechts, dann folgen nach links P. Hasselaer (Jc. 3257), A. C. Burgh (Jc. 1248) und Oetgens van Waveren (Jc. 5515).

Zusammenhang aber kommt weniger durch die Handlung zustande als durch das künstlerische Bindemittel des Helldunkels, das den Raum gleichmäßig durchwebt. Das von rechts einfallende Licht sammelt sich intensiv auf dem Gesichte des ersten Bürgermeisters und nimmt nach links, also gegen die Tiefe des Zimmers, allmählich ab. Bei der breiten Pinselführung kommt der Glanz der Seidenstoffe, die Tischdecke aus schimmerndem Samt und das prächtige Schnitzwerk der Stühle in seiner stofflichen Eigenart vortrefflich zur Geltung, ohne sich in der Gesamtwirkung vorzudrängen; leider gestattet ein trüber Firnis nicht, das Werk in seinen malerischen Vorzügen voll zu würdigen.

Ob in dem Auftrag zu diesem Gemälde ein Beweis für die hohe Achtung zu erkennen ist, die de Keysers Kunst zu jener Zeit genoß, scheint fraglich, da es sich dabei ja nicht um ein repräsentatives Werk handelt, das an öffentlichem Ort den denkwürdigen Tag verherrlichen sollte, auch nicht um den Entwurf zu einem solchen. Wahrscheinlich war das bescheidene Bild von einem der fünf Beteiligten als Erinnerung an die bedeutsame Stunde bestellt worden und wurde dann wegen seines Gegenstandes von Suyderhoeff zur Ausstattung von Baerles Werk über den Einzug der Königin benützt.[1]) Daß es dann auch als künstlerische Leistung Beifall fand, beweisen die Regentenstücke von G. Flinck (1642) und D. Santvoort (1643; beide im Rijksmuseum), die zum erstenmal nach de Keyser die ganze Figur einführen und sich auch in der Anordnung dem kleinen Vorbild eng anschließen. Es sei hier auch an Ter Borchs

[1]) Caspar Barlaeus, Medica Hospes, sive descriptio publicae gratulationis, qua Serenissimam Augustissimamque Reginam Mariam de Medicis excepit Senatus Populusque Amstelodamensis. — Wouter Muller schlug nach dem Bild eine Medaille.

„Friede von Münster“ erinnert, der in ähnlicher Form ein geschichtliches Ereignis zur Darstellung bringt.

Das Familienbild der Sammlung Carstanjen[1]) in Berlin, dessen Jahreszahl 1640 erst später aufgesetzt ist, aber einer erloschenen oder übermalten Inschrift entsprechen dürfte, war nach seinem Pedigree zu schließen bei den Pariser Sammlern in hoher Achtung gestanden, hat aber Eingriffe von Restauratoren erfahren, die seine ursprüngliche Wirkung schwer beeinträchtigen. Die Porträts sind zwar stärker betont als auf dem Bild der Bürgermeister, aber auch hier gibt der Raum und die Stellung der Figuren in ihm den Ausschlag für den Charakter der Komposition.

2. Vereinzelte Werke aus der Zeit seiner kaufmännischen Tätigkeit und seine letzte Schaffensperiode.

Die seltenen Gemälde aus der Zeit nach 1640, wo de Keyser seine frühere Tätigkeit als Architekt wieder ausübte, und sich nebenbei auch kommerziell betätigte, sind augenscheinlich nur auf gelegentliche Anregungen hin entstanden, so daß von einer folgerechten Weiterentwicklung jetzt nicht mehr die Rede sein kann. Erst gegen 1660, nachdem er sein Magazin aufgegeben hatte, verdichtet sich die Reihe seiner Werke wieder, um mit dem Jahre 1662 gänzlich abzubrechen.

In dem kleinen Kniestück eines Architekten von 1642 bei Herrn de Ridder in Cronberg steht der Künstler noch im vollen Besitz seiner geistreichen technischen Ausdrucksmittel aus dem Ende der 30er Jahre; die dünne, bräunliche Farbe ist in sicheren Zügen hingestrichen und die Physiognomie mit ungezwungener Lebhaftigkeit getroffen. Auch das ganzfigurige Bildnis eines Herrn von

[1]) Zur Zeit in der Alten Pinakothek in München ausgestellt.

1643 (bei Frau Mandl in Wiesbaden)[1]) schließt sich eng an die früheren Werke dieser Art, von denen ein ähnliches, mit einem Ausblick in die Landschaft, noch 1656 vorkommt.

Die Brustbilder eines Herrn und einer alten Dame im Darmstädter Museum dagegen, die weder Pendants sind, noch von der selben Hand herrühren, wie der Katalog anzunehmen scheint, und auch verschiedene Daten tragen (1647 und 1657), wurden bereits vor 30 Jahren als zu schwach für de Keyser bezeichnet[2]). Ebenso scheint das Frauenporträt von 1647 bei Baron von Niesewand in Mülheim a. Rh. in seiner etwas trockenen Auffassung den Regentinnen von Santvoort im Rijksmuseum näherzustehen.

Vor allem aber muß das Porträt der Familie Meebeeck Cruywaghen (im Rijksmuseum), das ebenfalls den 40er Jahren angehört, aus dem Werk de Keysers gestrichen werden. Die Dargestellten gruppieren sich vor dem Garten ihres Landhauses um eine kleine, mit einem Rappen bespannte Kutsche. Die Großmutter, die den Mittelpunkt der Familie bildet, sitzt vor dem Wagen und hält ein etwa dreijähriges Mädchen an der Schulter fest, dem sich nach rechts noch ein jüngeres Kind anschließt. Links spielen zwei Knaben mit einer Ziege, ein dritter sitzt im Wagen, und der älteste hält das Pferd am Zaum. Das stehende Elternpaar rechts gibt der nach links weit ausgedehnten Gruppe ihr Gleichgewicht.

Wie viel primitiver, wie weit entfernt von der systematischen Konzentrierung und Lockerung der Massen sind de Keysers bekannte Familienbilder angeordnet! Die fast sentimentale Auffassung der Gesichter und die unbekümmerte Ruhe, mit der die Kinder ihrem Spiel folgen, widerspricht seinem nüchternen Empfinden ebenso sehr

[1]) Abgebildet im „Cicerone“ 1910, S. 223.

[2]) Repertorium III, S. 317 (1880).

wie die sichere Zeichnung der Landschaft mit der plump geschlossenen Baumgruppe von den landschaftlichen Hintergründen abweicht, mit denen er später seine Porträts ausgestattet hat. Die Gruppierung läßt eher an einen Künstler wie Jacob van Loo denken, auf dessen Familienporträt der Sammlung van de Kasteele im Haag allerdings die Proportionierung der einzelnen Figuren weniger richtig getroffen ist. Vielleicht würden sich aber doch nach Entfernung des dicken, gelben Firnisses auf dem Amsterdamer Bild Beziehungen zu der trockenen Malart und dem farblosen Inkarnat des van Loo'schen Frauenporträts im Mauritshuis finden.

Ein äußerlich ähnliches Bild aus der selben Zeit, dessen Zuschreibung an de Keyser mir jedoch berechtigt erscheint, ist das Porträt eines Ehepaares auf dem Spaziergang im Museum von Kopenhagen. Lebhaft, mit einem leisen Lächeln wendet sich der Herr zu seiner Gemahlin, die dem Beschauer ruhig beobachtend entgegenblickt. Der emailleartige, bläuliche Schimmer der schwarzen Gewänder und die zarte Modellierung der Köpfe in dicht vertriebenen, krausen Strichen erinnert an die Technik, die wir schon 1634 und 1635 beobachten konnten. Ein tüchtiger Nachahmer van Goyens hat die Landschaft dazu gemalt und die Figuren geschickt in die Silhouette der Bäume gezogen, dabei aber ohne Rücksicht auf den Standpunkt des Porträtmalers die Landschaft aus viel weiterer Entfernung aufgenommen, sodaß das Haus hinter den Figuren und die Bäume unverhältnismäßig klein ausgefallen sind; auch durch die zu ausgesprochene Verschiebung des Schwerpunktes auf die rechte Seite des Bildes wird die einheitliche Wirkung etwas gestört.

Das Doppelporträt der Münchener Pinakothek von 1650 stellt eine alte Frau, augenscheinlich die Witwe eines Kaufmanns dar, die von ihrem Sohn oder Geschäftsführer Rechenschaft über die Kontobücher erhält. Die behäbige

Dame hat sich in ihrem Lehnstuhl vom Tisch etwas weggerückt und den Kneifer, den sie zum Lesen benötigte, abgenommen. Ohne jede Teilnahme an der Beschäftigung des jungen Mannes, der über die Hefte und Bücher gebeugt an der anderen Seite des Tisches steht und nichts von einem Beobachter außerhalb des Bildes zu wissen scheint, richtet sie ihre ganze Aufmerksamkeit auf den Beschauer. Dieser innere Widerspruch beweist von neuem, wie wenig der Künstler die Personen rein innerlich zu verbinden wußte, selbst wenn er einen tatsächlichen Vorgang zur Grundlage seiner Komposition wählt, und wie fern das Genrebild seiner eigentlichen Begabung lag. Trotz der dicken Übermalung, die den größten Teil des Bildes entstellt, läßt sich in den freigebliebenen Partien der Köpfe und Hände jene pastose, sorgfältig strichelnde Modellierung beobachten, die das neu aufgesetzte Datum als richtig bestätigt. Denn ganz ähnlich, nur etwas übertrieben, ist der Apostelkopf bei Herrn von Stuers im Haag behandelt, ein pathetisches kleines Gemälde, in dem man de Keyser nicht vermuten würde, wenn er nicht sein Monogramm mit der Jahreszahl 1658 in die dicke Schicht der vorzüglich erhaltenen Farbe eingeritzt hätte. In dem starken Helldunkel treten die Runzeln und Gesichtsfurchen auffällig hervor, wie auf frühen Studienköpfen von Rembrandt; die Formen erhalten dabei eine gedunsene Schwülstigkeit, in der jedoch die exakte Zeichnung nicht verwischt wird. Ein hervorragendes Werk dieser Richtung ist das männliche Porträt bei Herrn Johnson in Philadelphia, bei dem die ungewöhnlich lebhafte und geistreiche Auffassung im Verein mit der sehr markanten technischen Behandlung mehr als je die Erinnerung an Rembrandt'sche Bildnisse wachruft.

Auch auf anderen ungewohnten Gebieten sehen wir de Keyser in dieser Zeit tätig. 1657 malte er für den Verhandlungssaal der Insolvenzprozesse im Amsterdamer

Stadthaus ein Kaminstück mit Odysseus und Nausikaa, durch dessen Veröffentlichung sich Kronig verdient gemacht hat, da der Raum jetzt zu den unzugänglichen Gemächern der Königin gehört. Vielleicht war die Szene in Beziehung auf die ursprüngliche Bestimmung des Zimmers gewählt worden, wobei man in Nausikaa die Gerechtigkeit oder die Armenfürsorge zu erkennen hätte, die dem vom Mißgeschick Verfolgten hilfreich entgegentritt. Ein ähnliches Bild mit Venus und Adonis besitzt Herr Ekmann in Finspong (Schweden). Die Göttin kniet neben ihrem toten Freund und ringt verzweifelt die Hände, während der kleine Amor, der auf dem thronartigen Wagen seiner Mutter sitzt, unbeirrt fortfährt, seine Pfeile in die Wolken des Hintergrundes zu entsenden. Trotz der Erinnerungen an Rubens und Lastman, die de Keyser für diese Kompositionen zu Hilfe zieht, bleibt er dem romanischen Empfinden doch gänzlich fern. Das Pathos ist mit jenem Ungestüm übertrieben, das den Mangel an wahrer Empfindung ersetzen soll, und die ängstliche Zeichnung der Akte gibt den handelnden Personen eine linkische Befangenheit. Hier sei auch ein bezeichnetes Bild von 1660 erwähnt, das Haman vor Ahasver kniend darstellte und 1830 mit der Sammlung van Gendt im Haag versteigert wurde.

Weit bedeutender als diese historischen Szenen ist eine Gruppe von kleinen Reiterbildnissen, die am Ende von de Keysers Schaffen steht. Schon in den 30er Jahren muß das kleine, noch etwas ängstlich gezeichnete Reiterporträt des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M. entstanden sein, zu dem ein ungeübter Künstler die Landschaft geliefert hat, dem aber als erstem Beispiel dieser Bildnisform eine gewisse Bedeutung zukommt. Ein ähnliches, nur wenig jüngeres befindet sich in Hampton Court, zeigt jedoch nicht de Keysers Hand, von dem wir erst 1660 wieder ein entsprechend vollendeteres Reiterbildnis mit

der eigenhändig hinzugemalten Landschaft in dem Porträt des Pieter Schout im Rijksmuseum antreffen.

Der elegante junge Mann reitet nach links durch eine hügelige Gegend und wendet das Haupt dem Beschauer zu. Die Größe der Figur steht in glücklichem Verhältnis zur Landschaft, die in ihrer monochromen Zurückhaltung eine ruhige Folie für das Porträt bildet und durch den hohen Himmel noch genug Geltung erhält, um einen eigenen Wert beanspruchen zu können. Das stracke Ausschreiten des Rappens schließt sich mit der vornehm aufgerichteten Haltung des Reiters zu einer monumentalen, gehaltvollen Silhouette zusammen, die durch den bergigen Horizont so geteilt wird, daß sich die schlanke Figur des jungen Mannes und der Kopf des Pferdes markant vom Himmel abheben, während der untere Teil des Tieres in dem gedämpften Grün der Wiesen weniger Kontrast findet. Die zartrote Untermalung gibt der grauen Wolkenschicht den warmen Duft des abendlichen Himmels, während im Terrain ein schiefergrauer Grund, zwischen dem locker hingetuschten Grün berechnet ausgespart, zur Charakterisierung des welligen Wiesenlandes dient. Das intelligente Gesicht beherrscht die ganze Bildfläche und kann in seiner delikaten Behandlung nur mit Porträts von Ter Borch verglichen werden; die Pinselführung ist vorsichtiger als früher, stellenweise fast ängstlich, jedoch trägt das Bild in seiner frischen Auffassung und der pikanten malerischen Vollendung keine Spur von senilem Verfall[1]).

Auf dem ähnlichen Reiterbildnis eines vornehmen jungen Herrn bei Baron von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt a. M. ist die Landschaft im Gegensatz zu dem

[1]) Auf dieses Gemälde scheint das Gedicht Bezug zu haben, das Jan Vos auf Pieter Schout verfaßte und mit den Worten beginnt: „Dus zag men Schout, toen hy Oranjen in hulp haalen, Hy wykt geen Kastor in het meenen van een paardt“ etc. J. Vos, Alle Gedichten, Amsterdam 1726, II, 270.

vorigen und den folgenden nicht von de Keyser selbst, sondern wahrscheinlich von A. van de Velde in flotten Zügen dazugemalt. Das Datum 1660 trägt ferner das Porträt eines Ehepaares zu Pferd, das sich im Besitz von Baron Heyl von Herrnsheim in Worms befindet. Das Paar reitet nach links in einen Wald; neben dem Mann, der mit einer schwachen Wendung nach links aus dem Bilde blickt, reitet, durch sein Pferd großenteils verdeckt, seine Gemahlin, deren schwarzer Schleier vom Scheitel in weiten Falten auf die Schultern herabfällt. Ein Windhund ist den Reitern vorausgeeilt und blickt wartend nach ihnen um, während ein kurzbeiniges, zottiges Hündchen mühsam hinter ihnen herkeucht. Das Gehölz füllt den Hintergrund aus und läßt nur rechts einen Blick auf niederes Gestrüpp frei. Malerisch ist das Bild dem Pieter Schout durchaus ähnlich, jedoch erreicht es nicht die klare, geschlossene Wirkung desselben, da die Figur der Dame durch die starke Überschneidung des vorderen Pferdes zurückgedrängt und fast verdeckt wird, während ihr Gesicht in seiner minutiösen Behandlung den Mittelpunkt des Interesses bildet.

Die Anordnung dieses Bildes findet sich identisch auf dem scheinbar nicht bezeichneten Porträt eines jungen Ehepaares in Buckinghampalace wiederholt, das von Hofsteede de Groot[1]) dem A. Cuyp zugeschrieben wird und nach dem Bild in Worms entstanden zu sein scheint. Wenigstens hat das Porträt der Dame an eigener Bedeutung gewonnen, indem die ganze Figur höher gerückt ist, der starke Schimmer des Lichtes aber sowie die Bildung des Laubes weist übereinstimmend auf Cuyp, sodaß hier eine fast genaue Kopie des vielseitigen Dordrechter Meisters nach de Keyser vorläge.

---

[1]) Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts II, Nr. 500.

Die Beziehung zwischen den beiden Künstlern hat noch ein weiteres Interesse wegen des prächtigen Reiterporträts im Königlichen Schloß von Berlin, das äußerlich mit dem Pieter Schout manche Verwandtschaft hat und danach auch bestimmt worden ist. Die beträchtlichen Abmessungen jedoch, das Verhältnis der Figur zur Landschaft und die richtige Proportionierung des Reiters zum Pferd, das de Keyser zugunsten des Porträts etwas zu verkleinern pflegt, weichen von den authentischen Werken ab. Die üppige Farbenpracht steht im Widerspruch zu der zurückhaltenden, tonigen Färbung seiner späten Bildnisse, und vor allem verrät die Landschaft das Können eines hervorragenden Meisters auf diesem Gebiet: Großblättrige Lattichstauden führen in die Tiefe des Vordergrundes, der dicht hinter dem Reiter in eine weite, sonnendurchflutete Ebene mit Feldern und Gebüschen abfällt. Ein farbensatter Sommerhimmel spannt sich darüber und schimmert durch den spärlich belaubten Baum, der sich von rechts über die Figur des Reiters beugt und ihr eine rahmenartige Fassung gibt. Wenn de Keyser auch in seinen Landschaften den ungewohnten Stoff mit Geschick behandelt, so bleibt er doch weit hinter der Raumtiefe und Lichtfülle dieses Gemäldes zurück; es liegt sogar ein eigener Reiz und die starke porträthafte Wirkung seiner Werke darin, daß er das Auge ganz auf die Figur im Vordergrund einstellt und die landschaftliche Umgebung nur als formlose Tonabstufungen wahrnimmt[1]). Auch seine flüssige Farbe, in der trotz der fein vertreibenden Behandlung die einzelnen Pinselstriche noch sichtbar bleiben, finden wir in der dichten, glatten Farb-

[1]) Er kommt hierin dem Geschmack der englischen Bildnismaler des 18. Jahrhunderts entgegen, und es ist wohl kein Zufall, daß die große Mehrzahl seiner bekannten Bilder dieser Art teils aus England von ihren jetzigen Besitzern erworben wurden, teils noch immer bei englischen Händlern oder Sammlern nachzuweisen sind.

schicht des Berliner Bildes nicht wieder, und so bekennt auch Bode, es stehe „in Anordnung innerhalb der Landschaft, im Ton und der weichen Malweise gleichen Bildern verwandter Art von A. Cuyp nahe“ [1]). Aber alle Momente, die gegen de Keyser sprechen, stimmen so überzeugend für Cuyp, daß man das prächtige Gemälde dem Dordrechter Meister selbst zuschreiben möchte.

Das letzte bekannte Werk von de Keyser ist das Bildnis zweier Kavaliere zu Pferd von 1661 (Dresden, Gemäldegalerie), in dem der Künstler mit wenig Glück die ungünstige Anordnung des Doppelporträts aus dem vorigen Jahre zu verbessern sucht. Er rückt die beiden Reiter auseinander und stellt den einen en face, den anderen fast ins Profil, so daß sie planlos auf einander zu reiten. Auch die Allüren der Pferde sind weniger prägnant getroffen, während das Bild im übrigen, vor allem in der sorgfältigen Modellierung der Gesichter und in der geschickten Andeutung der Landschaft dem Porträt des Pieter Schout durchaus entspricht.

Die kleine Anzahl dieser spätesten Werke ist uns besonders wertvoll, weil wir darin auch noch den alternden Künstler fortschreitend und mit eigenen Ideen beschäftigt finden, fern von dem gedankenlosen Manierismus oder der geleckten Süßlichkeit, die schon damals in der jüngeren Generation eingerissen waren. Noch für das Ende seiner langen künstlerischen Tätigkeit gelten die Worte, mit denen E. Michel ihn charakterisiert hat: „Ses arrangements restent toujours simples, ses mouvements toujours vrais, et par son exquise sobriété autant que par sa science accomplie il a mérité sa place entre les plus grands, l'une des premières à côté de Hals et après Rembrandt, qui seul était appelé à les dépasser.“ [2])

[1]) Gemälde alter Meister im Besitze S. Majestät, herausgegeben von P. Seidel unter Mitwirkung von Bode und Friedländer.

[2]) E. Michel, Rembrandt, S. 113.

Lebenslauf.

Geboren am 8. Mai 1887 als Sohn des Verlagsbuchhändlers Hans Oldenbourg in München, besuchte ich das Kgl. Wilhelmsgymnasium in München, das ich im Sommer 1906 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Im Herbst 1906 wurde ich als Studierender der Kunstgeschichte an der Vereinigten Friedrichs-Universität in Halle immatrikuliert. Im Herbst 1907 bezog ich für zwei Semester die Universität Wien und war von Herbst 1908 ab wieder bei der philosophischen Fakultät in Halle inskribiert. Für das Sommersemester 1909 war ich für einen längeren Aufenthalt in Paris beurlaubt worden.